



Fiche technique	1
Réalisateur Otto Preminger, un renard à la Fox	2
Genèse De la série B à l'aura cinéphile	3
Avant la séance Le portrait peint, au seuil du fantastique	4
Découpage narratif	5
Récit Chronique d'une réapparition	6
Mise en scène Vie et mort des fantômes	8
Séquence Une résurrection	12
Motif Un couple d'horloges	14
Figure Puissances du hors-champ	15
Technique La voix <i>off</i>	16
Document Monologue intérieur	18
Genre Au carrefour du film noir et du gothique féminin	20

● Rédacteur du dossier

Charlotte Garson est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, revues *Études* et *Images documentaires*, France Culture). Rédactrice des livrets *Lycéens et apprentis au cinéma* sur *Certains l'aiment chaud*, *Les Demoiselles de Rochefort*, *Adieu Philippine*, *French Cancan* et *Le Dictateur* et auteure des livres *Jean Renoir* (Le Monde / Cahiers du cinéma), *Amoureux* (Cinémathèque française / Actes sud) et *Le cinéma hollywoodien* (Cahiers du cinéma / CNDP), elle assure fréquemment des formations d'enseignants sur les films du dispositif LAAC.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

LAURA

États-Unis | 1944 | 1h24

Réalisation

Otto Preminger

Scénario

Jay Dratler (d'après le roman de Vera Caspary), Samuel Hoffenstein, Betty Reinhardt (ainsi que Jerome Cady et Ring Lardner Jr., non crédités)

Directeur de la photographie

Joseph LaShelle

Direction artistique

Leland Fuller, Lyle Wheeler

Son

E. Clayton Ward et Harry M.

Leonard

Musique

David Raksin

Décors

Thomas Little

Costumes

Bonnie Cashin

Montage

Louis Loeffler

Producteur

Otto Preminger

Société de production

20th Century Fox

Distribution France

Swashbuckler Films

Format

1,33:1

Noir et blanc

Sortie

11 octobre 1944 (États-Unis)

13 juillet 1946 (France)

Interprétation

Gene Tierney

Laura Hunt

Dana Andrews

Mark McPherson

Clifton Webb

Waldo Lydecker

Vincent Price

Shelby Carpenter

Judith Anderson

Ann Treadwell

Dorothy Adams

Bessie Clary



● Synopsis

Waldo Lydecker, homme de plume et de radio, se remémore «le week-end où Laura est morte». Un jour de canicule à New York, le policier Mark McPherson vient le questionner sur l'assassinat de la jeune femme, sa muse et compagne. Bien que faisant partie des suspects, Waldo obtient de Mark le droit de l'accompagner dans son enquête. Ann Treadwell, tante de Laura, et son gigolo Shelby Carpenter, fiancé de la disparue, sont soupçonnés. Au restaurant, Waldo relate à Mark son rôle de Pygmalion protecteur puis jaloux. Laura, qui devait épouser Shelby la semaine suivante, aurait rompu avec ce dernier avant de partir à la campagne le soir du meurtre. Dans l'appartement, McPherson explore les effets personnels de la morte, dont le portrait qui trône au salon le fascine. Il s'endort. Laura, bien vivante, entre dans la pièce et affirme tout ignorer des faits. Le cadavre au visage méconnaissable doit être Diane Redfern, mannequin que Shelby a probablement invité chez Laura. Désormais, l'ex-vic-time fait partie des suspects. Le policier lui interdit de prévenir son entourage de son retour mais elle en informe Shelby, avec qui elle se réconcilie. Convoqué chez Laura, Waldo s'évanouit en la voyant. McPherson organise une fête de retrouvailles et observe les réactions des suspects lorsqu'il y arrête Laura. Au commissariat, l'interrogatoire tourne à la déclaration d'amour. Certain que Laura est innocente, Mark cherche l'arme du crime dans la pendule de Waldo, sans succès. De retour chez Laura, il trouve Waldo jaloux et attend qu'il soit parti pour fouiller la pendule jumelle, que l'écrivain avait offerte à sa muse. Il trouve l'arme et l'y laisse, embrasse la jeune femme et repart. Waldo, resté dans l'escalier, s'introduit dans sa chambre alors qu'elle écoute sa causerie radiophonique. Il va tirer mais Laura détourne l'arme et les policiers, qui ont enfoncé la porte, tuent Waldo. Agonisant, il dit adieu à son « amour ». ■

Réalisateur

Otto Preminger, un renard à la Fox

● Du prétoire aux planches

Au commencement de la carrière d'Otto Preminger (1905-1986), né en Autriche-Hongrie, il y a l'art dramatique : élevé à Vienne, il s'engage comme acteur auprès du grand Max Reinhardt, l'assiste puis lui succède comme directeur de théâtre à 27 ans. Mais sous les planches, le prétoire affleure : le père d'Otto, procureur général, lui fait assister enfant aux procès, ce qui confèrera à presque toutes les interactions de ses personnages une atmosphère de procédure. Preminger débute au cinéma à Vienne, mais dès 1935, la 20th Century Fox l'invite à travailler à Hollywood, occasion immanquable puisqu'il vient de décliner la direction du Burgtheater de Vienne, offerte à condition que, juif, il se convertisse au catholicisme. Sous la houlette du patron de la Fox, Darryl Zanuck, Otto Preminger produit et réalise dix-sept films, résistant aux pressions de « l'usine à saucisses » et aux montages imposés grâce à des répétitions intensives et à sa capacité, venue du théâtre, à visualiser un film avant de le tourner, ce qui lui évite des plans alternatifs. *Laura*, première réussite d'« Otto l'Ogre » (surnom qu'il doit à sa réputation de tyran renforcée par les quelques rôles de nazis qu'il incarne), ouvre la voie à une série de films noirs au casting et à l'esthétique similaires, baignés dans une fascination trouble (l'hypnotiseur du *Mystérieux Docteur Korvo*, la femme-enfant vénéneuse d'*Un si doux visage*), à l'arrière-plan œdipien (les tandems père-fille et frère aîné-cadette demeureront jusqu'à la fin, d'*Un si doux visage* à *Bunny Lake a disparu* en passant par *Bonjour tristesse*).

« Si je réussissais un jour à faire un film qui soit mis en scène avec une telle simplicité que vous ne remarquiez jamais une coupe ou un mouvement d'appareil, cela serait, je crois, une réalisation parfaite. »

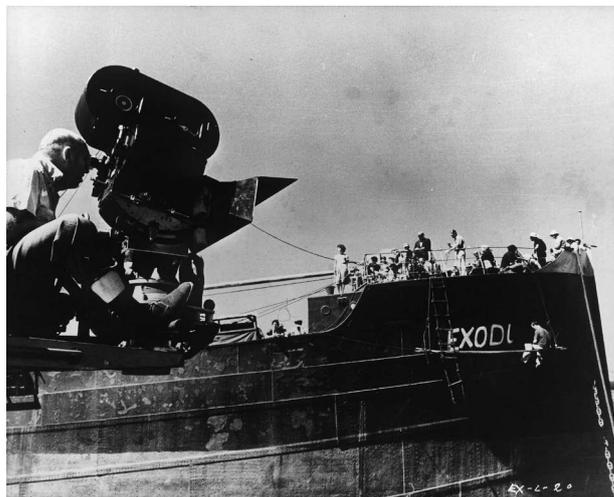
Otto Preminger

● « Un cinéaste à la personnalité de producteur »¹

À la faveur des lois antitrust qui, interdisant aux majors de posséder des salles de cinéma, ouvrent des créneaux de distribution aux films produits hors des grands studios, Preminger devient producteur indépendant en 1953. Au moment où l'introduction du format large combat la concurrence de la télévision, sa caméra volontiers mobile se coule dans l'horizontalité du Scope. S'il continue à privilégier les portraits de femmes (*Rivière sans retour*, *Sainte Jeanne*), ses scénarios suivent la tendance à l'abandon des genres au profit de grands sujets internationaux : création de l'État d'Israël (*Exodus*), fonctionnement des institutions (le Sénat de *Tempête à Washington*, les coulisses du Vatican dans *Le Cardinal*). Pouvoir politique et religieux, mais aussi drogue (*L'Homme au bras d'or*), sexualité (*La lune était bleue*) et viol (*Autopsie d'un meurtre*) : ses films dérangent la PCA (l'instance d'autocensure des studios) et l'Église. L'intolérance, familière à Preminger depuis sa jeunesse autrichienne, devient centrale dans ses scénarios : scandale de la liaison homosexuelle d'un politicien dans *Tempête*, casting entièrement noir pour *Carmen Jones*, collaboration avec le blacklisté Dalton Trumbo pour *Exodus*...

Si la mise en scène tempère le sensationnalisme des sujets (« Je crois beaucoup à l'intelligence du public ; j'essaie de faire les choses subtilement, en les soulignant le moins possible »²), la distance critique de Preminger s'accroît au tournant des années 1960, soutenue par des partitions jazz et des géné-

Otto Preminger sur le tournage d'*Exodus*. © D.R.



riques signés Saul Bass (le cadavre d'*Autopsie*, le dôme-boîte de Pandore du Sénat dans *Tempête*, le papier troué de *Bunny Lake*). S'il prend des décisions malheureuses (décliner *Le Parrain*) et subit quelques fiascos, les Jeunes Turcs français des *Cahiers du cinéma* reconnaissent en lui un auteur. Quand ils passent à la réalisation, ces cinéastes de la Nouvelle Vague empruntent à l'« amoureux du petit détail qui ne frappe pas »³ la Jean Seberg découverte parmi 18 000 adolescentes pour *Sainte Jeanne*, irrésistible dans *Bonjour tristesse* selon Truffaut, et qui réinvente la femme fatale dans *À bout de souffle*.

Auteur, Preminger l'est indéniablement au regard de récurrences lancinantes : la tentative de manipuler l'autre, l'aspect relatif de la vérité qui met en échec tout aveu et mène à des fins violentes. D'où le paradoxe d'un maître qui fait de l'impossible maîtrise son sujet. Le titre de son dernier film, *The Human Factor*, le facteur humain, sonne comme une clé de l'œuvre et la conjuration définitive de sa prétendue froideur. ■

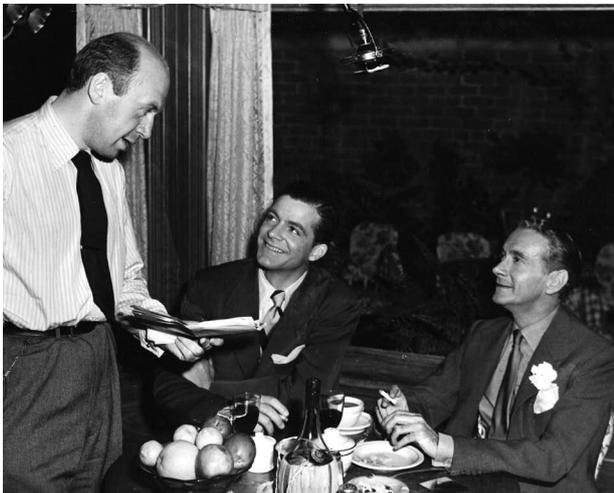
● Filmographie sélective

- 1931 *Die Grosse Liebe*
- 1943 *Margin for Error*
- 1944 *Laura*
- 1945 *Crime passionnel (Fallen Angel)*
- 1950 *Le Mystérieux Docteur Korvo (Whirlpool)*
Mark Dixon, détective (Where the Sidewalk Ends)
- 1953 *Un si doux visage (Angel Face)*
La lune était bleue (The Moon Is Blue)
- 1954 *Rivière sans retour (River of No return)*
- 1955 *Carmen Jones*
- 1956 *L'Homme au bras d'or (The Man with the Golden Arm)*
- 1957 *Sainte Jeanne (Saint Joan)*
- 1958 *Bonjour tristesse*
- 1959 *Autopsie d'un meurtre (Anatomy of a Murder)*
- 1960 *Exodus*
- 1962 *Tempête à Washington (Advise and Consent)*
- 1963 *Le Cardinal (The Cardinal)*
- 1965 *Bunny Lake a disparu (Bunny Lake Is Missing)*
- 1979 *The Human Factor*

1 L'expression est du critique américain Andrew Sarris.

2 Entretien avec Peter Bogdanovich, *Who the Devil Made It?*, Ballantine Books, 1998.

3 F. Truffaut, « *Bonjour tristesse* », 1958, in *Les Films de ma vie*, Champs Flammarion, 2007, p. 165.



Genèse

De la série B à l'aura cinéphilie

Contrairement à ce que le système des studios pourrait laisser croire, c'est bien Otto Preminger qui est à l'initiative de *Laura* : il insiste pour que la Fox acquière les droits du roman de Vera Caspary de 1943 – à l'origine une pièce de théâtre, puis un feuilleton, *Ring Twice for Laura*. En froid avec Darryl Zanuck qui ne le tolérait que comme producteur depuis leur accroc autour de l'oubliable *Kidnapped*, Preminger réussit spectaculairement à reprendre la main sur un projet auquel tout au long du parcours, personne n'a semblé croire, de Jennifer Jones, la Laura initiale, qui ne se présente pas au tournage, à Gene Tierney, qui a déjà tourné avec Fritz Lang et John Ford et se montre peu enthousiaste de devoir «jouer une peinture».

● Festival de frustrations

«Le nombre de gens simplement vexés sur le projet-*Laura* est ahurissant», écrit le critique Serge Daney quand le film repasse à la télévision en 1988 : «Vera Caspary, parce que son roman avait d'abord été destiné au département B de la Fox. Brian Foy, chef dudit département, qui avait détesté le script mais que Zanuck désavoua. Clifton Webb, acteur de théâtre, à qui on demanda – humiliation suprême – de passer un test. [Ruben] Mamoulian, choisi pour réaliser le film et qui ne l'accepta que du bout des lèvres, pour se faire de l'argent. Dana Andrews qui, pour son premier rôle [*sic*], fut méprisé par Zanuck. La femme de Mamoulian, qui avait peint le premier portrait de Laura qui fut remplacé par une grande photo retouchée. Et Zanuck lui-même qui, après avoir imposé une fin de son cru, dut y renoncer. Producteur puis «auteur» de cet amoncellement de haines feutrées, seul Preminger eut raison d'avaler les couleuvres et de tenir bon.»¹

Alors qu'il n'est encore que producteur, Preminger prend notamment une décision qui donne à *Laura* sa singularité formelle : une focalisation narrative déséquilibrée. Le roman comportait trois parties, narrées successivement par Waldo, Mark et Laura. L'abandon de la déposition de la jeune femme choquera l'auteur : phagocytée par les hommes, elle y perd sa voix. Mais pour Preminger, il s'agit de transformer un personnage «sans personnalité ni sexualité» en «putain»², ainsi qu'il la décrit à son compositeur David Raksin, et sans doute d'éviter le pirandellisme, juxtaposition gratuite de points de vue subjectifs. Les élagages du scénario creusent le mystère autour de Laura mais aussi de Mark, dont Zanuck proposait d'illustrer les affres psychologiques dans une séquence où «McPherson, au cinéma, regarde les actualités, et où toutes les femmes se transforment en Laura»³. Preminger fait retravailler le personnage de Waldo Lydecker afin qu'il corresponde à l'acteur Clifton Webb. Célèbre à Broadway, ce dernier déplaît à Zanuck qui le sait homosexuel et le trouve efféminé, mais Preminger organise un test convain-



© D.R.

cant – impuissance et homosexualité de Waldo étaient d'ailleurs présentes dans le roman, où la canne-revolver, plutôt qu'un fusil, faisait office de substitut phallique.

Fin avril 1944, le tournage commence, pour avorter 18 jours plus tard : quand il reprend la réalisation, Preminger ne conserve aucun des rushes de Mamoulian, qui lui a d'ailleurs savonné la planche en révélant (à tort) aux acteurs que Preminger les trouve mauvais. Judith Anderson, excellente interprète de Médée sur les planches, s'entend demander d'en faire moins.

● L'invention du «film noir»

Premier accomplissement de son réalisateur, *Laura* l'est aussi pour ses acteurs. Dana Andrews, remarqué auparavant dans *L'Étrange Incident*, acquiert grâce à lui le statut de star, comme Gene Tierney, qui tourne l'année suivante *Péché mortel*, en femme littéralement fatale. Le film marque aussi un commencement pour le compositeur David Raksin, qui, à 32 ans, a pu y déployer *in extremis* son intuition créatrice [cf. [Mise en scène](#)]. *Laura* aurait pu être éclipsé à sa sortie en octobre 1944, tant l'année fut riche en thrillers : *Assurance sur la mort*, *Adieu ma belle*, *La Femme au portrait* ; mais aucun ne possède le charme vaporeux, insaisissable de *Laura*. Son succès en salle (il engrange deux fois son coût) n'empêche pas que le personnage central, sa vacance, déroutent. «Gene Tierney n'est pas à la hauteur du portrait qu'on a fait de son personnage»⁴, note le *New York Times*. La chanson écrite par Johnny Mercer sur l'air composé par Raksin devient un succès phénoménal, reprise dans plus de 400 versions. Aux Oscars, *Laura*, cinq fois nominé, remporte le prix pour sa photographie noir et blanc signée Joseph LaShelle. C'est via la France que *Laura* reviendra en Amérique comme un classique : dans le bouquet de sorties américaines qui déferlent après l'Occupation en 1946, le critique Nino Frank voit des points communs entre des films qu'il qualifie de «noirs». *Laura* est de ceux-là. Son aura, qui irradie jusqu'à David Lynch, dont la série *Twin Peaks*, structurée autour de la disparition de Laura Palmer, regorge de clins d'œil au film de Preminger⁵ et ferme tous les épisodes de sa première saison sur un portrait de Laura en *beauty queen* adolescente. Au-delà des hommages, *Laura* irrigue en profondeur l'imaginaire cinéphilie, sans doute parce que son sujet, la fascination, est une expérience intimement connue des passionnés de cinéma. ■

1 Serge Daney, «L'aura de Laura», p. 71.

2 Chris Fujiwara, *The World and Its Double*, p. 57.

3 Rudy Behlmer (dir.), *Memo from Darryl F. Zanuck. The Golden Years at Twentieth Century Fox*, New York, Grove Press, 1995, p. 70.

4 Thomas M. Pryor, *The New York Times*, 12 octobre 1944, cité dans *L'Avant-scène cinéma*, p. 64.

5 Le mainate présent au moment du meurtre s'appelle Waldo, son vétérinaire, Lydecker, et le thérapeute de Laura se nomme Jacoby.

Avant la séance

Le portrait peint, au seuil du fantastique

Point focal d'une envoûtante présence-absence, le portrait peint de *Laura* a des précédents illustres en littérature, en particulier au dix-neuvième siècle. Dans la courte nouvelle d'Edgar Poe *Le Portrait ovale* (1847), la perfection avec laquelle les traits d'une jeune fille sont rendus par son amant peintre se révèle fatale: l'œuvre d'art la vampirise jusqu'à la mort – un transfert de vie qui opère également entre le héros éponyme du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890), dont le souhait faustien de voir son portrait vieillir à sa place est exaucé. Au cinéma, le tableau filmé n'est a priori qu'une image parmi des milliers qui défilent. Mais sa fixité silencieuse trouble la linéarité du récit et de la bande-son.

● Rebecca, Carlotta & Laura (Palmer)

Nombre de films organisent un faisceau de fantasmes masculins autour d'un tableau féminin. Hitchcock, dans *Rebecca* (1940), transpose dans des décors nanifiants l'atmosphère gothique du roman de Daphné du Maurier: jeune Américaine sans le sou, son héroïne jamais nommée a du mal à s'accoutumer à Manderley, le manoir ancestral du veuf qu'elle vient d'épouser. Croyant bien faire, elle modèle un jour sa parure sur le superbe portrait de la défunte qui l'a précédée. Hitchcock s'interdit le

● La vie elle-même

Un homme blessé et son domestique passent la nuit dans un château abandonné. Le regard du maître est attiré par un portrait ovale, dont il lira l'histoire après en avoir subi la fascination.

«Le portrait, je l'ai déjà dit, était celui d'une jeune fille. C'était une simple tête, avec des épaules, le tout dans ce style qu'on appelle, en langage technique, style de vignette; beaucoup de la manière de Sully dans ses têtes de prédilection. Les bras, le sein, et même les bouts des cheveux rayonnants, se fondaient insaisissablement dans l'ombre vague, mais profonde, qui servait de fond à l'ensemble. Le cadre était ovale, magnifiquement doré et guilloché dans le goût moresque. Comme œuvre d'art, on ne pouvait rien trouver de plus admirable que la peinture elle-même. Mais il se peut bien que ce ne fût ni l'exécution de l'œuvre, ni l'immortelle beauté de la physionomie qui m'impressionna si soudainement et si fortement. Encore moins devais-je croire que mon imagination, sortant d'un demi-sommeil, eût pris la tête pour celle d'une personne vivante. — Je vis tout d'abord que les détails du dessin, le style de vignette et l'aspect du cadre auraient immédiatement dissipé un pareil charme, et m'auraient préservé de toute illusion même momentanée. Tout en faisant ces réflexions, et très vivement, je restai, à demi étendu, à demi assis, une heure entière peut-être, les yeux rivés à ce portrait. À la longue, ayant découvert le vrai secret de son effet, je me laissai retomber sur le lit. J'avais deviné que le charme de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté. Avec une terreur profonde et respectueuse, je replaçai le candélabre dans sa position première.»

Edgar Allan Poe, *Le Portrait ovale*, 1847,
trad. Charles Baudelaire, in *Nouvelles extraordinaires*
(1884), Flammarion, GF, 2008.

Sueurs froides d'Alfred Hitchcock
© DVD/Bluray Universal



fantastique, intériorisant la vulgate psychanalytique qui fait florès à Hollywood, et à laquelle Judith Anderson – Ann Treadwell dans *Laura* – en domestique malveillante et amoureuse de son ancienne maîtresse, apporte une note glaçante. Pour anticiper un travail sur la voix *off* dans *Laura*, on pourra avant la séance visionner l'ouverture de *Rebecca*. Les deux *incipit* introduisent le spectateur dans un lieu apparemment désert, via une voix sans corps. Le statut fantomatique des narrateurs laisse au décor une place disproportionnée.

Jalon incontournable du thriller comme du mélodrame amoureux, *Sueurs froides* (*Vertigo*, 1958) met en abyme un regard aimanté par un portrait. Scottie, chargé de prendre en filature la femme d'un ami qui s'inquiète de son comportement étrange, observe Madeleine dans un musée, en arrêt devant le portrait de Carlotta Valdes, une lointaine ancêtre qui lui ressemble. L'emboîtement des fascinations amène Scottie à tomber sous le charme de cette femme qui paraît guidée par l'esprit de Carlotta. Une fois Madeleine morte, Scottie demande à une inconnue qui lui ressemble de s'habiller exactement comme celle dont il s'était épris. Le thème de la duplication prend chez Hitchcock une ampleur inédite, mais son principe était présent dans *Laura*: la morte «pas morte» fait retour sans artifice fantastique, et elle meurt deux fois (ou presque, dans le cas de *Laura*). L'obsession du regard est au cœur de l'univers des deux cinéastes; Hitchcock la thématise (le héros de *Fenêtre sur cour* passe ses journées à espionner ses voisins), tandis que Preminger en joue de manière feutrée.

● L'aura hollywoodienne

Avant la séance, on pourra demander aux élèves de noter pendant le film les différentes occurrences du portrait. Est-ce une œuvre d'art de valeur? Waldo dénigre ce tableau, qui «n'a pas su rendre le rayonnement, la chaleur» de *Laura*, mais le peintre Jacoby était son rival, et de plus, la façon dont Preminger met en scène le portrait le contredit: le décor de l'appartement semble au contraire organisé autour de ce rayonnement. Pourquoi alors avoir choisi pour ce portrait un cliché de Gene Tierney pris par le photographe de la Fox et simplement recouvert de peinture? Loin de relever de la négligence, ce choix confirme la mise en abyme que recèle le film: *Laura*, c'est aussi Gene, vedette hollywoodienne, être de pure surface destiné à faire rêver. Les élèves relèveront l'effet de boucle produit par l'ouverture et la clôture du film sur le tableau, qui demeure intact, intouché par le temps, alors que la pendule est démolie. Cette préparation permet de réfléchir aux moyens mis en œuvre dans des «psychodrames» noirs qui se tiennent en retrait du fantastique. Dans un décor tout en intérieurs, cadres et miroirs attirent les soupirants de *Laura* vers l'invisible, le monde des morts. ■

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 – 00:01:03

Après le logo de la 20th Century Fox, le générique s'affiche sur le portrait de Laura, au mur. On entend le thème musical du film, qui sera identifié plus tard comme l'air favori de la protagoniste.

2 LE NARRATEUR AU BAIN

00:01:04 – 00:06:26

En voix off, Waldo Lydecker se remémore « le week-end où Laura est morte ». La caméra parcourt une vitrine de bibelots précieux que l'inspecteur Mark McPherson scrute en attendant que Waldo, écrivant à la machine dans son bain, daigne le recevoir. Waldo reconnaît en lui le policier qui a combattu un gangster connu. Bien qu'il fasse partie des suspects du meurtre de son amie Laura Hunt, survenu la veille, il convainc McPherson de le laisser l'accompagner dans son enquête.

3 DEUX SUSPECTS

00:06:27 – 00:10:40

Interrogeant Ann Treadwell, tante de la défunte, McPherson trouve chez elle Shelby Carpenter, qu'elle entretient bien qu'il soit le fiancé de Laura. Selon Waldo, la défunte a décidé au dernier moment de ne pas l'épouser.

4 CHEZ LAURA

00:10:41 – 00:14:39

Dans l'appartement de Laura, McPherson, toujours flanqué de Waldo, confond Shelby, qui a placé la clef de la maison de campagne de Laura dans le tiroir de la table de nuit. Fondu au noir.

5 FLASH-BACK

00:14:41 – 00:20:39

Au restaurant qu'il fréquentait avec Laura, au son de son air favori, Waldo raconte à Mark leur première rencontre. Stagiaire de 17 ans dans une agence de publicité, elle vient trouver l'écrivain pour qu'il participe à une campagne. Après un refus cinglant, il s'excuse et tombe sous son charme.

6 PYGMALION JALOUX

00:20:40 – 00:26:51

Waldo raconte comment il a alors « lancé » Laura, professionnellement et socialement, l'habillant et la parant à son goût. Quand la jeune femme devient la maîtresse du peintre Jacoby, qui a fait son portrait, Waldo la persuade de s'en détourner. Mais Laura rencontre Shelby, héritier désargenté qu'elle embauche.

7 RUPTURE

00:26:52 – 00:34:05

Waldo, jaloux, prouve à Laura que Shelby flirte avec Diane Redfern, mannequin qu'elle a elle-même recruté. Laura maintient qu'elle épousera Shelby la semaine suivante, mais sonnant avec Waldo chez Ann, elle y trouve Shelby et rompt avec lui. Le vendredi, elle déjeune avec Diane et part réfléchir à la campagne. Fin du flash-back. En sortant du restaurant, McPherson jette un regard suspicieux sur Waldo. Fondu au noir.

8 MAUVAIS ALCOOL

00:34:06 – 00:39:41

Chez Laura, McPherson, qui a trouvé une bouteille de whisky médiocre manifestement apportée par un tiers, interroge la domestique. Shelby, convoqué à l'appartement, arrive avec Ann et Waldo, qui tient à récupérer un vase, une pendule et un pare-feu « prêtés » à la défunte. McPherson fait sortir tout le monde. Fondu au noir.

9 AMOUREUX D'UN CADAVRE

00:39:43 – 00:44:43

Un soir de pluie, seul dans l'appartement de Laura, McPherson parcourt à nouveau les papiers de la morte, dont le tableau trône toujours au salon. Insatisfait, il explore la chambre dans ses recoins intimes. Quand Waldo revient pour récupérer ses « prêts », Mark le chasse, et s'entend dire qu'il est « amoureux d'un cadavre ».

10 RÉSURRECTION

00:44:44 – 00:51:35

Seul face au portrait de Laura, McPherson boit du brandy et s'endort sur un fauteuil. Laura entre. D'abord incrédule, le policier la met au courant du crime, dont la victime ne peut être que Diane Redfern. Le policier l'interroge. Veut-elle toujours épouser Shelby ? Son « non » le satisfait. Il part après lui avoir fait promettre de ne pas téléphoner.

11 NORWALK

00:51:36 – 00:58:31

Laura, sur écoute, téléphone à Shelby. McPherson le file jusqu'à la maison de campagne de Laura et lui fait avouer qu'il a passé le vendredi soir à l'appartement avec Diane Redfern. Contrairement à ce que Laura avait dit, la radio de la maison fonctionne. Mark repart avec Shelby, qui a interdiction de quitter la ville. Fondu au noir.

12 UNE SYNCOPE

00:58:33 – 01:03:43

McPherson s'invite chez Laura au petit déjeuner. Shelby arrive ; le couple semble à nouveau uni. Lydecker entre. Voyant Laura vivante, il s'évanouit. Une fois remis, il annonce qu'il vient de faire

appeler leurs amis fêter le retour de Laura. Inutile : McPherson a déjà lancé la même invitation.

13 À CŒUR OUVERT

01:03:44 – 01:06:49

À la fête, Ann s'offre en mariage à Shelby, qui esquive : Laura a besoin de sa protection. Outrée que Shelby la suspecte, Laura a une conversation franche avec sa tante, qui la pousse dans les bras de McPherson et lui réclame Shelby : « Il ne vaut rien mais il me plaît. »

14 LAURA ARRÊTÉE

01:06:50 – 01:09:03

McPherson annonce à son collègue au téléphone qu'il s'apprête à faire une arrestation. La foule des invités se fige. Il demande à Laura de le suivre. Waldo la rassure sur le pouvoir de ses avocats et de sa chronique dans la presse. Après un esclandre avec Mark, Shelby se réfugie dans les bras d'Ann. Fondu au noir.

15 L'INTERROGATOIRE

01:09:04 – 01:12:41

Au poste de police, McPherson braque les lampes sur Laura, traquant ses mensonges. Elle avoue ne pas être amoureuse de Shelby. Les derniers doutes du policier sont levés, elle est innocente. Derrière le « cadre officiel », l'attirance entre Mark et Laura est palpable.

16 DOUBLE-FOND ET COULISSE

01:12:42 – 01:20:37

Entré chez Waldo en son absence, McPherson inspecte sa pendule. Chez Laura, Waldo tente de la dissuader d'aimer Mark, mais elle le rembarre. Quand McPherson arrive, Waldo, admettant sa défaite amoureuse, prend congé en leur recommandant d'écouter son émission de radio sur les grands amoureux de l'Histoire. Il reste en fait dans l'escalier. McPherson trouve un fusil dans la pendule et reconstitue le déroulement du crime de Waldo, que Laura suspectait depuis son retour. Ils s'embrassent. Mark part arrêter Lydecker.

17 GOOD BYE, MY LOVE

01:20:38 – 01:24:24

Waldo s'introduit chez Laura, qui s'apprête à se coucher en écoutant son émission. « L'amour va au-delà des grandes ombres de la mort... » Il pointe l'arme sur elle, mais elle parvient à détourner l'arme et à rejoindre Mark et ses collègues qui viennent d'enfoncer la porte d'entrée et tirent sur Waldo. Gros plan sur la pendule fracassée. En off, les mots du mourant : « Adieu, mon amour... ». *The End* s'affiche sur le portrait de Laura.



Récit

Chronique d'une réapparition

Interrogé sur ce qui avait éveillé son intérêt dans le roman *Laura*, Preminger répondit : « Le *gimmick* [:] une fille qu'on croyait morte devient automatiquement suspecte de meurtre quand elle revient dans son propre appartement. »¹ Si la phrase inaugurale de Waldo annonce abruptement la mort de Laura, son retour au milieu du film scinde le récit en deux. Le présent de l'enquête balaie définitivement les flashbacks qui précèdent. Mais c'est un peu plus tôt que le quotidien du policier et de sa quête de vérité ont repris le dessus. Lorsque McPherson, regardant Waldo s'éloigner du restaurant Montagnino, lui jette un regard suspicieux [00:34:02], c'est la première fois que la caméra s'approche aussi près de son visage, qui a des raisons d'être si dubitatif. En effet, depuis le début de l'enquête, le récit se présente comme un patchwork de mensonges, un entrelacs d'intérêts égoïstes sous couvert d'hommages à la morte : l'égoïste Waldo qui se met en avant quand il évoque sa mémoire ; le cupide Shelby, qui a oublié le programme du concert qui lui servait d'alibi et replacé la clé de la maison de campagne de Laura dans un tiroir précédemment trouvé vide par les policiers ; la tante prête à tout pour garder son gigolo. Mais ce tissu d'hypocrisie a ses trouées. Par deux fois, McPherson confond Shelby, qui avoue rapidement ; puis Ann joue cartes sur table quand elle lève sa voilette pour se repoudrer à l'écart des invités ; enfin, McPherson lui-même s'avoue indirectement amoureux au commissariat. Contrairement au récit attendu d'un *whodunit*, ces éclairs n'ont jamais la teneur de la vérité dernière, ce sont des coups de dés qui réorganisent le jeu des regards, les mises en scène de soi en société.

● Deux hommes en miroir

Le temps diégétique, lui, est ramassé, presque tout entier contenu dans les premiers mots de Waldo : l'enquête déborde à peine le temps du « week-end », enserrant de part et d'autre les flashbacks qui en 18 minutes condensent les cinq ans écoulés depuis que Waldo a rencontré Laura (un jour et un début de nuit avant, deux jours et deux nuits après). Si la maîtrise verbale de Waldo, les trente premières minutes, donne l'impression qu'il « tient » le récit, on notera donc que la partie dominée par la focalisation de McPherson occupe près d'une heure. « Focalisation », et non point de vue subjectif : Preminger, qui avait fait enregistrer à Dana Andrews une voix *off* [cf. Document], a finalement préservé l'externalité de Mark et les déductions de son enquête.

À première vue, la différence de focalisation entre les deux

parties donne à voir deux Laura. La jeune femme évoquée rétrospectivement par Waldo a tout de la femme-trophée. C'est une reconstruction, la fiction d'une métamorphose opérée par Lydecker grâce à son prestige littéraire et social. Virevoltant dans mille tenues, Laura évolue de la jeune fille à chapeau-cloche et costume pied-de-poule à la femme du monde sculpturale, mais l'accoutrement du retour dans l'appartement (un chapeau similaire au premier, un ciré blanc immaculé) vient contredire ce montage en accolade qui frôle le défilé de mode (vingt-huit tenues pour l'ensemble du film). L'autre Laura, celle de McPherson, est d'abord un faisceau de traces, puis, quand elle réapparaît, non pas le joli bibelot qu'a décrit Waldo mais une femme pragmatique, jamais docile (elle téléphone à Shelby malgré l'interdiction de McPherson) ni sans défense (elle détourne le canon du fusil). Pourtant, elle est revenue quelques instants trop tard pour que Mark ne soit pas contaminé par la puissance fantasmagique de son image : dès lors, l'opposition fiction/réalité des deux parties se brouille, à tel point que les projecteurs aveuglants que Mark utilise au commissariat semblent surtout servir à le décoller lui-même. Waldo et McPherson fonctionnent en miroir dans le récit : le collectionneur collectionne, mais le policier, dans sa collecte d'indices, en vient à explorer des effets personnels inutiles à l'enquête (le parfum, le mouchoir de mousseline aux allures de sous-vêtement), et il finit par croiser le monde du collectionneur en posant une option sur le portrait peint de Laura. Waldo et Mark sont deux « *hunters* » (chasseurs) de Laura Hunt, deux célébrités, l'un par sa plume, l'autre par son « tibia d'argent », blessure héroïque dans la lutte contre les gangsters – un détail physique dont Waldo se souvient avec une telle acuité qu'on a l'impression qu'il s'est projeté dans ce corps sportif et viril, lui montré d'emblée comme chétif, homme-tronc vissé à sa baignoire. Il tente aussi d'échanger avec Mark sa qualité d'enquêteur en insistant pour l'accompagner et mettre sur le grill les (autres) suspects.

Chacun à sa manière s'identifie à la morte : en relisant avec admiration les lettres d'amour de Waldo à Laura, Mark se glisse dans l'identité de la destinataire, à qui l'écrivain avouera à la fin qu'elle est « la meilleure partie de [lui]-même ». Ce transfert d'identités amène à la fin celui qui ne parlait jamais des femmes autrement qu'en les appelant des « poules » ou des « poupées » à se montrer aimant et respectueux, tandis que Waldo, qui clamait son adoration, pointe à nouveau un fusil sur Laura, en proie à sa pulsion misogyne. Ainsi se dégage l'alternative qui caractérise un récit en chiasme : l'un tombe amoureux d'une morte, l'autre fait mourir sa « bien »-aimée.

● De l'éternel retour au temps des possibles

Il y aurait ainsi dans le film non pas trois récits (le même week-end relaté par les trois personnages principaux, dans l'esprit du roman), mais deux régimes temporels.

D'abord, celui de l'immémorial, un temps figé (le tableau, les bibelots dans la vitrine de Waldo, mais aussi sa gloire littéraire

1 Cité in Chris Fujiwara, *op. cit.*, p. 52.



qu'il imagine entrée dans l'Histoire, comme son « amour » pour Laura vers lequel lorgne sa causerie radiophonique). Cette éternité, boucle piégeante, imprime au récit la marque de la duplication fatale (les horloges jumelles éventrées, le tueur qui tue à nouveau), qui se transmet quoique sur un mode atténué à Shelby : il ment maladroitement par deux fois, dit posséder deux fusils, fréquente deux Laura (la publicitaire et le mannequin qui lui ressemble), et se fiance deux fois à elle.

Contre toute attente, ce n'est pas le temps de l'action qui s'oppose à ce régime mortifère ; par-delà ses compétences policières (la fin un peu convenue de la porte enfoncée pour sauver Laura), il s'agit pour Mark McPherson d'aller au bout d'une certaine vacance qui le caractérise, comme pour en explorer les possibles. Le regard baissé sur son jeu de patience à billes, le détective semble ne pas avoir les yeux « en face des trous », ce qu'accroît le jeu renfrogné de Dana Andrews¹. Quand l'enquête piétine, involue (la fouille infructueuse des papiers intimes), Mark trouve le ferment d'une autre histoire possible. « D'un rêve, l'amour naît, s'envole, et puis meurt dans un rêve... » : à la rêverie littéraire et complaisante de Waldo sur sa relation avec Laura culminant dans ce poème d'Ernest Dowson, McPherson substitue un état de demi-sommeil qui appose le sceau de l'onirisme sur toute la suite du récit. « Oubliez tout ça comme un mauvais rêve », dit-il à Laura avant de la quitter momentanément. À s'extraire ainsi de la linéarité productive de toute enquête fructueuse, il risque gros, mais c'est le prix à payer de la transformation de l'investigation en introspection : à la manière des héros d'un James Ellroy qui, en enquêtant sur des crimes atroces, explorent la noirceur de leur âme, Mark évolue de l'Américain moyen et *middle-class*, machiste, à une intériorité mystérieuse et torturée.

Progressivement, le récit lui-même lâche la bride au genre policier, intégrant des « trous » à la limite de l'inconséquence scénaristique : pourquoi Laura aurait-elle assassiné une rivale aussi médiocre que Diane alors qu'elle hésitait à épouser Shelby ? Pourquoi l'aurait-elle fait dans son propre appartement ? Comment la détonation très sonore aurait-elle échappé aux voisins ? « J'avais besoin d'un cadre officiel » : l'aveu de Mark à Laura au commissariat doit aussi s'entendre de la part du cinéaste. Le « cadre officiel » de la trame policière est à la fois dérisoire et indispensable à l'histoire d'amour qui s'y greffe. L'enquête mise de côté, reste le policier comme métaphore de l'amoureux, gardant à vue l'aimée avant de comprendre, contrairement à Waldo, qu'il ne peut faire advenir cet amour qu'en la laissant libre. ■

1 La critique Stéphane du Mesnildot le surnomme « Nada Andrews », pointant le néant de son jeu.

● Ni morte ni vivante : Laura phagocytée

Le récit organise un rapt de son rôle-titre : apparaissant en ouverture et en clôture sous les traits figés du portrait et les volutes mensongères du flashback, Laura, crue morte, n'a plus de secret pour personne : on entre et sort de chez elle comme dans un moulin (Waldo, Shelby et Mark dans son appartement, ces deux derniers dans sa maison de campagne), et ses biens sont rapidement dispersés (le marchand d'art auquel la tante pense tout de suite à recourir). « Une entité jamais morte, jamais vivante, faite de désirs rapiécés » : ainsi Stéphane du Mesnildot décrit-il Gene Tierney dans les rôles que Preminger lui offre à partir de *Laura*. Dans ce film inaugural de leur collaboration, elle meurt plusieurs fois symboliquement, effacée par les projections fantasmatiques de trois soupirants dont les personnages sont écrits selon un jeu de contrastes physiques et moraux (l'éternel juge Waldo contre l'éternel coupable Shelby, le raide Lydecker contre le cool McPherson).

Qui est Laura ? Pour Shelby, une source presque abstraite de sécurité matérielle (il lui soutire un emploi le soir de leur première rencontre, se fiance avec elle, utilise son appartement avec Diane, et lorsque Laura est arrêtée, se rabat immédiatement sur Ann). Le casting de Vincent Price en Shelby est judicieux, tant ses traits réguliers, comme son grand corps cintré dans un costume croisé, incarnent à merveille l'adjectif de « vague » dont le qualifie McPherson. Son onctuosité, l'imprécision de son accent supposé du Kentucky suggèrent tout à la fois la mollesse et une faiblesse morale où peut s'engouffrer le pire (un potentiel maléfique dont l'acteur fera carrière dans les films d'épouvante). Pour Waldo, Laura, décrite abondamment dans les flashbacks, devient à partir de sa réapparition un encombrant surplus, un corps de trop par rapport à l'idéal féminin évoqué. Si, rétrospectivement, un fondu enchaîné superposait les visages du Pygmalion et de sa Galatée, Waldo ne parvient bientôt plus à faire coïncider les deux (« Vous étiez la meilleure partie de moi-même »). Aussi les deux portraits, celui du début et de la fin, sont-ils aussi jumeaux que les pendules (cadran intact pour l'une, détruit pour l'autre) : le portrait en ouverture est celui d'une morte, et en clôture, il est barré par les mots « *The End* » : la survivante a traversé une deuxième mort. Au lieu d'être annulée par les visions kaléidoscopiques de son identité, Laura semble bénéficier d'un effet d'accumulation : elle est à la fois vivante, dans les bras de Mark, et immortelle, immuable sur le tableau.





Mise en scène

Vie et mort des fantômes

Avec son titre qui évoque autant la muse de Pétrarque que l'aura d'un être charismatique, *Laura* inscrit l'ensemble de sa mise en scène sous le signe de l'absence – un vide d'autant plus crucial que c'est en son sein que naît un nouvel amour. Rarement un personnage éponyme aura été aussi fantomatique, rayonnant au mur dans une image aussi lisse qu'envoûtante, existant par les discours de son entourage. Rarement aussi une actrice aura su ainsi *s'absenter* – il faut voir la façon dont, juste avant le dénouement, Gene Tierney s'enfonce dans la profondeur du champ, du salon à la chambre, en éteignant une lampe après l'autre, comme pour commencer à faire le noir définitivement. Faisant d'une silhouette¹ le centre de son film, Otto Preminger organise un véritable coup de force : dans des espaces à la théâtralité surchargée, avec force meubles, embrasures et tentures, il fait fonctionner les moyens propres du cinéma pour rendre ce monde le plus éthéré possible et transformer l'autopsie d'un meurtre en début d'un amour. Le principe du masque organise le film ; non seulement les masques prolifèrent sur le mur de l'appartement de Waldo, comme une série d'expressions tenues à disposition, mais le masquage passe aussi par l'existence d'objets à double-fond (les pendules jumelles de Waldo) et par l'usage paradoxal du miroir, faux contraire du masque (quand Waldo se mire, il se trouve un « air tellement candide », et quand Ann lève sa voilette au cocktail, devant le miroir de la chambre, ce n'est que brièvement qu'elle laisse voir son « vrai visage », avant de se repoudrer et de ressortir comme on remonte sur scène).

● Le règne du masque

Ce principe se donne d'abord à voir dans l'univers fictionnel du film – au premier chef le décor, les accessoires et les costumes. En l'absence de la défunte, le lieu qu'elle habitait est un véritable champ de signes, parsemé de figures du vivant (figurines de céramique, vase décoré de personnages, pied de lampe en forme de femme, encrier à chérubin, chien de porcelaine, tableaux floraux), de marques de féminité (l'abat-jour à frous-frous et sa réplique en taille réduite dans la maison de campagne), et comme strié de significations potentielles. Les mouvements de caméra, suffisamment lents, laissent plusieurs de ces objets lever comme de la pâte dans l'esprit du policier et du spectateur : joueront-ils un rôle dans l'enquête ? Acqueront-ils une valeur sentimentale ? Une portée symbolique ? Ou les trois, comme les pendules jumelles [cf. Motif] ? Chez Laura, le phonographe est prétexte à un commentaire définitoire (« C'était son air préféré », s'émeut Shelby), et la radio s'avère suspecte (Laura l'a dite cassée, McPherson la teste, elle marche). Cette moire de l'objet entre ornement et indice caractérise par métaphore Laura elle-même (elle était l'objet de Waldo, sa « canne » et son « œillet blanc », résume-t-il), et par synecdoque l'identité fluctuante de la jeune femme, innocente et cynique (dans la façon dont elle a utilisé le prestige de Waldo pour son ascension professionnelle), morte et vivante.

1 Comme celles qu'elle a encadrées chez elle, à New York et à la campagne, et celle qu'elle figure avec Jacoby dans le flashback de Waldo lorsque celui-ci les observe du dehors, sous la neige. Silhouette encore lorsque Waldo tire sur Diane, qui lui apparaît comme Laura à contrejour.



Le spectateur trouve en McPherson un relais puissant de son regard, mais un relais lui-même masqué : s'il scrute, le policier le fait sans en avoir l'air, gardant les yeux levés sur le portrait ou baissés sur son jeu de patience à billes, soulevant machinalement des bibelots anodins. Son activité consiste en fait principalement à regarder les autres regarder, comme le révèlent nettement sa mise en scène avec la bouteille de whisky Black Pony (séq. 8) et la façon dont il utilise le téléphone dans l'arrestation de Laura (séq. 14). À la séquence 7, un gros plan souligne un changement de régime de son regard : l'intense suspicion qui en émane à la sortie du restaurant semble briser de façon télékinésique le double-fond de la pendule, geste d'autant moins attendu qu'il est immédiatement suivi d'une course puis d'une ellipse. Entre le moment du dîner avec Waldo et sa fouille, son insistance à regarder – y compris à boire du regard le portrait de Laura – s'est transformée en capacité à creuser le visible pour y déceler ce qui y est caché.

Que voit McPherson quand il entre pour la première fois chez Waldo, sinon que l'abondance matérielle, dans ce monde éloigné de ses propres origines modestes, dissimule mal un vide abyssal ? C'est ce que suggère son intérêt pour les objets et la vitrine en verre : Mark va voir à travers cette coterie de semi-artistes et de pique-assiettes, de collectionneurs et de gigolos. Il va découvrir que l'absence de Laura est le masque d'une absence de ces gens à eux-mêmes. Derrière la surcharge matérielle, le vide ; derrière la sollicitude des amants et parents, l'intérêt égoïste ; derrière les volutes littéraires, une irrépressible pulsion criminelle. Monde de spectres, comme celui des ombres qui, à la fin de *La Règle du jeu* de Jean Renoir, montent les marches des escaliers de la Colinière pour rentrer se coucher après qu'un meurtre a été requalifié en « regrettable accident ». « J'avais l'impression d'être le dernier humain resté à New York... » : les mots de Waldo Lydecker au début de *Laura*, ou plutôt de sa voix désincarnée [cf. Technique], annoncent le caractère fantomatique de l'entourage huppé de la morte. Déjà le tableau de l'incipit le suggérait : chacun n'existe dans ce milieu que par son image (l'écrivain nu au bain, une pose très travaillée pour recevoir le policier) ou par les fausses preuves qu'il peut exhiber (le programme du concert que Shelby connaît par cœur, le stylo dont Lydecker accepte de faire la publicité alors qu'il écrit à la machine...). Il faudra la visite solitaire du policier dans l'appartement de Laura pour percer la minutie décorative et ressentir la profonde désaffection du lieu. Quand Mark aperçoit son reflet dans le miroir de la penderie de Laura, il sursaute, comme s'il avait vu un fantôme ; Waldo fera de même en entendant chez Laura sa propre voix radiodiffusée.

● La fausse désaffection du filmeur

« Le style visuel que développe Preminger dans *Laura*, écrit Chris Fujiwara dans sa monographie, lui permet d'exploiter une propriété du cinéma si fondamentale qu'en commentant ses films, il est possible de passer à côté : l'impossibilité pour la

caméra d'être à plusieurs endroits à la fois. » Une évidence que Preminger explore avec génie, d'une part en la conjurant avec un leitmotiv musical qui s'immisce en divers lieux, et d'autre part en refusant de recourir au montage alterné, sauf pour le suspense final : nous ne voyons Waldo que lorsque McPherson entre dans sa salle de bain, Laura vivante au présent, que lorsqu'elle rentre de la campagne, et Shelby dans le cottage, uniquement parce que McPherson le prend en filature. La caméra qui glisse en des mouvements précis s'approche de chacun sans jamais épouser son point de vue, comme si, pour Preminger, mettre en scène consistait à résister à la prise de contrôle d'un seul personnage. Pourtant l'urgence de certains déplacements et l'attention au moindre détail de costume et de décor situent le cinéaste à des lieues de l'étiquette de neutralité qui lui a parfois été apposée. À l'image de McPherson, le style de *Laura* porte un masque d'indifférence sous lequel se fraye lentement mais sûrement un chemin émotionnel. Le risque esthétique du film tient à un pari sur le seuil du fantastique, approché avec les mains nues du réalisme. Seule la psyché du policier s'offre en porte (étroite) vers l'onirisme.



L'atmosphère demeure en-deçà du rêve – peut-être parce que ce sont précisément les fantômes, les « rêves brumeux »¹ de Waldo, qui ont manqué de tuer Laura et ont coûté la vie à Diane. D'où la séquence étrange du commissariat, au décor dépouillé et à la lumière crue, qui alerte le spectateur par son hétérogénéité narrative et plastique. Extirpée du monde bavard et menteur de Waldo, Shelby, Ann et leurs amis, Laura y est mise sur le grill, véritablement « brûlée » par la lumière, en des gros plans au glamour surexposé. Une image doit disparaître, un être doit naître sous les yeux de Mark et effacer le tableau (peint par un de ses amants, Jacoby) tout comme l'image mentale (composée par le récit de Waldo), pour faire advenir une autre femme. Le faux interrogatoire fonctionne ainsi comme un désenvoûtement du regard de Mark, auparavant sous l'emprise du tableau ; il laisse définitivement derrière lui ses oripeaux nécrophiles puisque le visage vrai, contrairement au visage peint, est affecté par l'excès de lumière.

« Photographier le monde peut être une lutte, une bataille, une opération [...] ; mais même dans les circonstances les plus maîtrisées (*Laura* est tourné presque entièrement en studio), Preminger insiste sur le fait que faire du cinéma implique une violation, un dérangement, une complication qui ouvrent à la durée et au risque », écrit encore Fujiwara². « Il me fallait un cadre officiel » : la justification de Mark est piteuse, mais elle livre la clé de la mise en scène faussement détachée de Preminger, *cadre officiel* à une trajectoire émotionnelle que le frôlement des visages, au commissariat, vient accomplir, peu avant l'unique et furtif baiser échangé sur le seuil de l'appartement. Derrière le flic amoureux qui veut extirper le « 1% » de suspicion qu'il conserve envers Laura est tapi le cinéaste qui tourne un bout d'essai, pous-

sant l'actrice hors de sa zone de confort, de son image de star (il radicalise ici le *soft focus*, léger flou artistique habituellement employé pour adoucir le visage des vedettes, gommant la dureté des traits). Sous cet aspect «méta», on peut voir en creux un portrait *bifrons* peu flatteur du metteur en scène : il serait à la fois un Pygmalion qui, comme Waldo, trouve que le portrait « ne rend pas la vibration, la chaleur » de la star, et un policier dérouté par l'excès de « corps » d'une revenante trop incarnée. Jamais en tout cas Preminger ne se dédouane de la violence potentielle de tout filmage : la même expression n'est-elle pas employée en anglais pour Diane Redfern, *shot in the face* (tuée par des coups de feu au visage), et pour une actrice dont on filme (*to shoot*) le visage ?

Trouver l'amour, dans cette optique, équivaut à savoir s'approcher sans assaillir, s'éloigner sans abandonner (la dernière fois que Mark quitte l'appartement de Laura, il manque de peu de la laisser à un sort tragique). Le rapprochement des visages de Mark et Laura dans la séquence du commissariat participe d'un mouvement récurrent chez Otto Preminger, assimilable à une théâtralité bien dosée : le plus souvent à huis-clos, au cours d'une prise avec le moins de coupes possibles, la distance entre les personnages se réduit, portant la tension à son comble – ainsi de Waldo, qui, fanfaronnant avec mépris dans son bain, devient de plus en plus nerveux lorsqu'il habillé, il finit par demander à McPherson s'il le suspecte véritablement ; ou des amis de la *cocktail party* quand l'étau se resserre autour des suspects, Shelby, Laura, Waldo et Ann. Les travellings sont discrets mais efficaces, comme les à-coups qu'il faut donner sans brusquerie pour réussir à mettre les billes dans les trous du jeu de patience de Mark, et les questions de ses interrogatoires, à la sécheresse soudain trouée d'un « Et... Vous en êtes amoureux ? »³. N'est-ce pas avec la même patience rusée qu'opère Preminger cinéaste, qui resserre le film noir sur son noyau amoureux ?

● Un leitmotiv spectral

D'avantage encore que pour tout autre film, la musique de *Laura* est partie prenante de sa mise en scène, à tel point qu'elle a pu sauver au montage la séquence 9 dans sa longueur [cf. [Séquence](#)], et que la star hollywoodienne Hedy Lamarr, interrogée sur les raisons qui lui avaient fait refuser le rôle de Laura, répondit : « Ils m'ont envoyé le scénario, pas la partition ! ». Le succès phénoménal qu'a remporté le morceau tiré du thème musical de *Laura*, joué par des musiciens comme Nat King Cole et Charlie Parker et chanté sur des paroles de Johnny Mercer par Ella Fitzgerald et Frank Sinatra dans plus de 400 versions, serait né au-dehors du studio, dans la solitude. Après le refus de Bernard Herrmann et du directeur musical de la Fox Alfred Newman de participer à *Laura*, David Raksin, alors âgé de 32 ans, relève le gant. Dans plusieurs entretiens, il a avoué des années plus tard manquer d'inspiration jusqu'au week-end qui a précédé le jour du rendu de la partition. Ayant reçu une lettre de sa femme qu'il avait lue sans la comprendre, il la mit sur le piano. « Je commençai à jouer. Soudain, le sens des mots sur la lettre devenait très clair. Elle me disait : Adieu. Meilleure chance la prochaine fois. Disparaîrais. Alors, sans le vouloir, je me mis à jouer la première phrase de ce que l'on connaît maintenant comme *Laura*. Je pense que si les gens ont répondu comme cela à cette mélodie, dans le film et pour elle-même, c'est parce qu'il s'agit d'amour, d'un amour non payé en retour. »⁴ Légende ou réalité, cette genèse restituée bien la puissance élégiaque et obsédante de cette musique monothématique (tout le matériau de la partition étant tiré de la mélodie, à de rares exceptions associées à Waldo et Mark). Le choix était risqué de décliner un aussi bref morceau via des changements d'arrangement, de tonalité, de tempo et de durée, mais Alfred Newman rassure Raksin : « Le public ne s'ennuie pas d'une mélodie, pourvu qu'elle soit bonne. »

Mélodie tronquée, le thème de *Laura* s'accorde à la perfection avec le caractère à la fois absent et omniprésent de Laura dans les esprits des autres personnages. L'alternance entre occurrences diégétiques et extra-diégétiques (selon que la musique appartient ou non à l'univers fictionnel du film) parti-

cipe de cette présence-absence, et donc, de la capacité du fantôme à s'immiscer dans les pensées. Entendu sur le portrait qui ouvre et clôt le film, l'air est dans une première partie associé au passé. Il déclenche le discours rétrospectif de Waldo. Même lors d'une réapparition diégétique de 16 secondes *on the air* sur l'électrophone lors de la visite à trois de l'appartement, Lydecker est associé à « l'air préféré de Laura » puisqu'il demande à McPherson d'éteindre l'appareil. Notons que la musique commence quand Mark évoque, à la demande de Waldo, sa seule histoire d'amour digne de ce nom.



● Entêtant

Au restaurant Montagnino, à nouveau, la musique, cette fois diégétique, précède le flashback de Waldo : la séquence 5 s'ouvre sur un plan cadrant trois musiciens qui jouent le thème (piano, violon, accordéon). Le flashback une fois lancé, le même air devient extra-diégétique et orchestral. Si toute l'évocation du passé est baignée dans cette atmosphère musicale, celle-ci ne couvre pas l'intégralité du flashback. Elle accompagne la première rencontre de Waldo et Laura dans le même restaurant, la séquence en accolade de l'ascension professionnelle de Laura, puis la conversation Laura-Shelby écoutée à leur insu par Waldo lors d'une soirée mondaine. La mélodie ralentie, déstructurée, est alors associée à la morsure de la jalousie.

Enfin, le leitmotiv prend des accents nostalgiques (les violons lents) quand il refait surface lors de la dernière conversation téléphonique entre Laura et Waldo. Lorsque le thème resurgit *sans* Waldo, cette « passation » musicale opère un puissant effet de miroir entre l'écrivain et le policier : seul dans l'appartement, ce dernier est à son tour contaminé par l'obsession. La mélodie trop facilement mémorisable, à la simplicité entêtante, le *ver d'oreille*, dont il n'a entendu que quelques secondes à l'électrophone, envahit la bande-son en musique de fosse, impossible à arrêter, et s'offre en métonymie de sa passion nécrophile. Le thème musical « enfle » quand Mark, par deux fois, contemple le portrait [cf. [Séquence](#)]. Son effet incantatoire, voire déréalisant, est délibérément recherché par Raksin, qui modifie les accords joués au piano par des ré-enregistrements successifs ; la dégradation qualitative qui en résulte fait légèrement trembler le son. Raksin réutilisera cette technique dans plusieurs films.

Quand l'air réapparaît à la séquence 13, il se déguise en musique diégétique de circonstance, célébrant joyeusement le

1 La formule vient du poème cité par Waldo dans son émission de radio.

2 *Op. cit.*, p. 70.

3 Question que McPherson pose à Waldo sur Laura, à Ann puis à Laura sur Shelby. Mais il évite de se la poser, et il laisse le mot « amour », le dernier du film, à celui qui l'a définitivement galvaudé.

4 Commentaire de l'édition DVD de *Laura*.

retour de la morte, mais l'arrestation-surprise de Laura lui coupe le sifflet. La musique ne reprend que lorsque l'union du couple Mark/Laura se confirme, convergeant en un baiser [séc. 16]. Si la mélodie accompagne les derniers mots de Waldo, il ne l'emporte pas avec lui : c'est sur le plan du tableau qu'éclate le point d'orgue. «L'air favori», amplifié, est enfin restitué à celle avec lequel il s'est identifié, aussi omniprésent et insaisissable tout au long du film que l'a été la protagoniste. ■

● Lumière sur Laura

On pourra énumérer avec les élèves les différents régimes d'éclairage utilisés par le chef opérateur Joseph LaShelle et ses collaborateurs. On commencera par souligner l'alternance du jour et de la nuit dans le récit : lumière étale pour l'ouverture caniculaire chez Waldo et la première visite dans l'appartement de Laura, rendez-vous nocturne chez Montagnino's, extérieur nuit pluvieux sous la lumière des réverbères, avec la silhouette typique du policier en imperméable, filature nocturne jusqu'à la maison de campagne de Laura, soleil qui perce à travers les lamelles des stores lorsque Mark apporte le petit-déjeuner... L'éclairage partiel des intérieurs magnifie le souvenir idéalisé de Laura (aura lumineuse de son portrait peint, blancheur lumineuse de la robe de soirée blanche). D'éclairée par les mots et la peinture de ses amants, Laura devient «éclaireuse» lorsque, de retour en pleine nuit, elle appuie sur l'interrupteur et fait la lumière sur le crime. Dans le plan à deux qui la confronte au policier, la lampe centrale anticipe la situation d'interrogatoire au commissariat, dans lequel des lampes destinées aux suspects récalcitrants éblouissent la jeune femme tout en attirant l'attention sur la technique même de l'éclairage cinématographique. L'excès de kilowatts braqués sur Laura a une intention moins policière qu'émotionnelle. Forçage réussi, puisque Mark obtient la vérité sur les sentiments de Laura envers Shelby, puis un quasi-aveu de son amour pour le policier dans un plan rapproché à l'éclairage latéral qui, modelant le visage avec l'ombre, s'oppose à celui, frontal, des lampes inquisitrices. Le triple geste de Laura éteignant successivement trois lampes dans son appartement introduit de manière presque rituelle le dénouement. Cette extinction des feux suggère une dernière menace pour celle qui a échappé une fois à la mort : l'éclaireuse peut encore rejoindre les ténèbres, dans lesquelles Waldo (éclairé de manière à être doublé de son ombre) se tient tapi et va tenter une dernière fois de l'attirer.



● Miroirs

Laura fait un usage parcimonieux des surfaces réfléchissantes, dont un relevé pourra constituer un point d'entrée sur le rôle du décor et des accessoires. Lydeccker est le personnage qui se sent le plus à l'aise face à un miroir : «Quel air innocent!» s'exclame-t-il en nouant sa cravate devant la glace quand le policier lui rappelle qu'il fait partie des suspects. Instrument de son narcissisme mais aussi marque visuelle de sa duplicité, le miroir anticipe sur la schizophrénie psychique de l'esthète criminel. Le dédoublement inauguré par le miroir culmine avec celui de son ombre et de sa voix à la radio dans la séquence finale. La complaisance dans la contemplation de son reflet va de pair avec une incapacité à voir l'autre. Waldo se trompe de Laura et tue Diane Redfern et s'évanouit lorsque, sonnante chez Laura le matin, il la trouve bien vivante : l'espace réel est donc moins clos, moins contrôlable que celui du miroir.

À l'inverse, McPherson passe devant les miroirs sans s'y arrêter. Son jeu de baseball portatif, petit cadre aux proportions enfantines, s'offre en contre-miroir sur lequel il se concentre pour ne pas se regarder lui-même, de la même manière que son zèle appliqué, l'enquête apparaît de plus en plus comme le masque de ses émotions. Lors de sa première visite chez Laura, il s'assoit sans y penser sur le lit et néglige l'énorme miroir vénitien que la caméra cadre sans le refléter [séc. 4]. Le contraste est frappant lorsqu'il re-fouille les lieux, seul et dans un éclairage tamisé [séc. 9]. Tout y fait miroir : le couvercle du bar du salon, la glace de la penderie dans la chambre, le miroir vénitien au-dessus de la commode à sous-vêtements. C'est en repassant devant la penderie, que, comme un *double take*, son reflet en pied semble sidérer le policier, bouleversé d'être aussi intimement engagé dans l'enquête. Ce face à face le projette dans le salon, interrompant la fouille pour le camper face au portrait plus mystérieux que jamais.

Pour Laura, le miroir a la même valeur enfermante que le portrait : sa beauté parfaite n'a rien de nouveau pour elle, même si Shelby la lui rappelle (le compliment sur le chapeau «et la fille qui est dedans», au miroir, [séc. 7]) et si le soin qu'elle lui apporte lui fait frôler la mort (l'im-mixtion de Waldo alors qu'elle se brosse à sa coiffeuse, [séc.17]). Il lui faut s'extraire de ces cadres pour agir, abandonner son statut d'icône pour revivre.



1a



1b



1c



1d



2a



2b



3



4



5

Séquence [00:44:44] — [00:47:51]

Une résurrection

Point de basculement du récit, le retour de la « morte » au milieu du film va balayer le passé des flashbacks. La séquence juxtapose la présence idéalisée du portrait peint, qui a dominé le décor dès le générique, et celle étonnamment terre-à-terre d'une vivante qui affronte un écheveau de fantasmes. En miniature, tout le film se mire dans ce moment qui en synthétise les enjeux narratifs, thématiques et esthétiques.

● Le nécrophile alcoolique

« Méfiez-vous, McPherson, ou vous finirez à l'asile. Vous serez le premier patient amoureux d'un cadavre... » Waldo, trouvant Mark dans l'appartement de Laura le lundi soir, vise juste : le policier vient de fourrager dans les papiers personnels déjà lus et s'est même aventuré dans la chambre de Laura, ne retrouvant sa discrétion que devant son reflet dans le miroir de la penderie. Quand la séquence commence, Waldo parti, Mark, en plan rapproché devant le tableau, se ressert un énième whisky [1a]. La caméra panote et le suit à gauche vers le portrait, qui l'attire irrésistiblement. Des vagues de musique non-diégétique font écho à la première visite de l'appartement, lors de laquelle Shelby a fait écouter à Mark « l'air préféré de Laura ». Les aigus des violons succèdent aux violoncelles, puis la trompette prend le relais, avec un moelleux qui n'a d'égal que celui du fauteuil où Mark

s'affaisse, regardant à nouveau le tableau [1b]. Un travelling avant rapide le cadre verre à la main, s'assoupissant tandis que les violons reviennent. À l'avant-plan droit, la bouteille à moitié vide est aussi grosse que sa tête [1c]. De son désir mis en veille va advenir l'impossible résurrection.

Le deuxième temps de la séquence a lieu avant même le plan 2. Sur une note continue aux accents féériques, la caméra recule à nouveau promptement, réintégrant le portrait dans le champ [1d]. Ce mouvement a valeur d'ellipse narrative (McPherson dort plus que quelques secondes), mais il surprend : le temps du sommeil est habituellement suggéré par un fondu enchaîné. Ce mouvement d'appareil suggère aussi un recul : l'enquête qui précède était une série de fausses pistes, sur le point d'être invalidées. Ce moment de repli, narrativement gratuit, précède une puissante relance. On remarque que le verre n'est plus dans la main de Mark ; il a pu glisser, mais la transparence hollywoodienne voudrait que le spectateur en fût informé par le bruit ou la vue de sa chute. Cette omission contribue à l'atmosphère onirique de cette séquence, qui fraye un passage vers un monde subtilement déréalisé. Et si tout ce qui suit était un rêve ? On est en droit de penser qu'un tel choix¹ amoindrirait l'intérêt de ce qui suit.

1 Fait la même année par Fritz Lang dans *La Femme au portrait*.



6



7



8



9



10a



10b



10c

● Laura s'absente encore

Le son hors-champ d'une clé dans la serrure coïncide avec l'arrêt de la musique. La Laura réelle se caractérise d'abord par ce fait physique : elle ne saurait traverser les murs. Le léger délai entre le son et sa source rend le spectateur conscient qu'il est libéré de la focalisation du policier endormi. Le plan suivant tranche avec le précédent : dans son imperméable clair sur fond blanc, en plan large, Laura, de dos en train de refermer la porte, apparaît comme l'envers du tableau, sa face diurne [2a]. Son premier regard, dirigé vers le cadran de la pendule hors-champ, l'ancre dans le temps social, quantifiable. Les mouvements de la caméra circonscrivent avec elle un territoire qu'elle reconquiert. Sa « résurrection » frappe McPherson plus encore que le spectateur : nous avons déjà vu Gene Tierney dans les flashbacks, mais Mark n'a disposé que de récits, d'un tableau et d'objets. Si Laura allume la lumière dès qu'elle aperçoit McPherson et imprime à la caméra la célérité de son pas, l'étoffe du rêve ne se déchire pas tout à fait. Le recadrage intègre le tableau, initiant une triangulation qui durera tout le reste de la séquence : on n'efface pas si facilement l'envoûtement du portrait [2b]. Mark se frotte les yeux et son affirmation proférée bas, « Vous êtes vivante », a des allures de question. Le réalisme classique est déréglé.

De brefs champs-contrechamps ouvrent le troisième temps de la séquence [3 à 5]. Mais les raccords-regard donnent l'impression que Laura s'adresse à la caméra plutôt qu'à Mark. Une distance symbolique sépare les interlocuteurs : sur-éclairée, l'une menace d'agir (« Je vais appeler la police »), tandis que l'autre

parle confusément d'identité (« Vous êtes bien Laura Hunt ? [...] Je suis la police »). Le tableau de Laura « veille » encore, derrière Mark [6]. Si de brefs plans rapprochés maintiennent Laura dans le régime du champ-contrechamp [7, 9], le plan à deux de profil [8, 10a] compose un cadre à la symétrie rigide : le dialogue tourne déjà à l'interrogatoire. Mais il laisse passer entre les deux personnages une énergie, de brefs silences, un souffle.

Quand Laura s'assoit sur le canapé, sonnée par la nouvelle de « sa » mort, ce geste dérobe son regard à celui du policier, marquant le dernier temps de la séquence [10b]. Ses réponses se font évasives. L'absente, à peine rentrée, s'absente en pensée. Preminger laisse le spectateur spéculer sur l'entrelacs d'émotions qui l'assaillent (dont l'attraction envers Mark). Laura quitte la pièce, sortant du champ à droite pour aller se changer, toujours à bout de souffle – nous comprendrons plus tard (séquence 16) que son bouleversement est également dû à la certitude que Waldo est le meurtrier. Le rapide travelling avant qui recadre Mark en plan serré suit une pulsation elle aussi émotionnelle : il vient d'apprendre que la femme qu'il aime est vivante – joie immense en même temps que perte inavouable d'une image idéale. Un fondu enchaîné surimprime sur son visage aux yeux humides la porte de la chambre [10c], qui se rouvrira bientôt mais différemment de la porte d'entrée : l'enquête reprendra, et avec elle, la lourdeur matérielle des indices et du vrai cadavre qui reste à identifier. Pourtant, une autre enquête est ouverte. Introspective, elle porte sur McPherson lui-même. ■



Motif

Un couple d'horloges

On aura noté que générique mis à part, c'est une pendule qui ouvre et ferme *Laura*. C'est vers cette horloge de parquet baroque que glisse la caméra du tout premier plan, à droite d'une statue asiatique, et bientôt l'action et la bande-son signalent sa présence, d'abord par le tic-tac distinctement audible sous la voix *off* [00:01:25] puis par sa sonnerie hors-champ qui fait tourner la tête à McPherson et suscite le commentaire de Waldo: «Il s'intéressait à ma pendule». Objet-phare du film, l'horloge est désignée d'emblée comme un indice potentiel pour Mark; elle lance le temps de l'enquête, un temps social, réglé, sonnait à la même heure pour tous, celui des notes consignées dans les déclarations de police. Mais l'objet s'élève presque au statut de personnage: c'est parce qu'il entend à nouveau le carillon que, revenu chez Waldo, McPherson, relevant la tête et faisant demi-tour selon une trajectoire semblable à celle de sa première visite, a l'intuition qu'elle contient peut-être l'arme du crime. L'horloge, bonne conseillère, semble avoir soufflé l'indice à l'oreille du policier, qui, en un geste rappelant la différence de classe entre lui et Waldo, n'hésite pas à éventrer l'objet précieux [séq. 16].

Mais ce n'est pas à cette horloge que Waldo a assigné le temps déréglé, malade, figé de ses fantasmes inassouvis, quoique la pompe mortuaire de son appartement en porte la marque. Dans cette scène qui est un modèle d'exposition tant la valeur de ce qui apparaît devant la caméra s'y présente comme une promesse de sens à venir, il est également précisé que l'autre exemplaire de cette pendule se trouve «dans l'appartement de Laura, dans la pièce même où elle avait été tuée». La duplication de l'objet vaut alors pour la duplicité morale de Waldo (et dans une moindre mesure celle de Laura, propriétaire éphémère de la pendule jumelle). Annexé par les goûts de Waldo, le salon de Laura, où trône le portrait peint tout aussi figé, est donc investi par une temporalité obsessionnelle et circulaire, celle des «grandes amours de l'Histoire» dont parle l'écrivain à la radio.



● La jumelle assassinée

Première marque du retour de Laura, sa pendule se fait entendre dès qu'elle entre dans la pièce [séq. 10]. Replétée dans un miroir [00:45:00], elle lance une sorte de compte à rebours avant la deuxième tentative de meurtre. Séquence 16, elle sonne, hors-champ, comme pour marquer la fin d'un acte, après le départ de Waldo qui laisse Laura et McPherson seuls. Fouillée comme sa sœur, l'horloge livre sans résistance le contenu de son double-fond (un simple bouton à l'arrière), substitut symbolique inquiétant de la virilité défaillante de Waldo. Mais étrangement, McPherson y laisse le fusil qu'il y a trouvé, et Laura, après son départ, frissonne en s'arrêtant devant la pendule, encore «grosse» de l'arme du crime. Un panoramique filé focalise l'attention sur l'horloge [01:21:00], dont on entend le tic-tac alors que la porte d'où surgira Waldo n'est pas encore ouverte. Dès lors, la séquence est soumise au diktat du temps (quasi) réel, scandé par un montage alterné (Mark chez Waldo/Waldo chez Laura) et, dans l'appartement, par les stations successives de Laura pour éteindre ou allumer les lampes puis la radio. Même les coups de brosse semblent réglés sur le mouvement du balancier. Une lutte invisible entre le temps et son abolition se joue. La lenteur du rituel de coucher de Laura fonctionne rythmiquement comme un ressort qui serait lentement tendu avant la relâche brutale qui aboutit au dernier plan, celui d'avant le générique.

Après les coups de feu, l'adieu de Waldo donne lieu à un bref panoramique mais le couple Laura-McPherson sort du champ par la droite, laissant le dernier travelling avant rapide se concentrer sur le cadran de l'horloge, mis en pièces. Cette substitution est d'autant plus frappante que l'image résonne avec le visage de Diane Redfern défigurée par plusieurs coups de feu, décrit mais jamais montré. Waldo a échoué une seconde fois à tuer Laura, et les objets jumeaux qui le liaient à elle sont irrémédiablement endommagés, exclus du circuit de l'art comme de celui des échanges amoureux. Le temps arrêté du «mauvais rêve» dont parlait Mark à Laura, ne fait plus loi, puisque sa voix *off* ne revient pas; le futur est ouvert au couple qui vient de naître. À la fois décoratives, narrativement significatives et symboliquement chargées, les horloges ont si bien rempli leur triple fonction dans *Laura* qu'elles finissent à l'état de déchet, consommées pour que le film s'arrête. Difficile, devant ce dernier plan, de ne pas rapprocher le dessin rond du cadran et les rubans qui en sortent de la bobine et de la pellicule... Vingt-six ans plus tard, Monte Hellman achève la course de voitures de *Macadam à deux voies* avec le dernier plan choquant de la pellicule qui fond, tirant le tapis de sous les pieds de quiconque voudrait savoir «comment finit» son *road movie*. Casser l'horloge, c'est aussi pour Otto Preminger une façon d'esquiver le *happy end* sentimental en le ramenant à cette tautologie: un film finit quand la caméra s'arrête. ■



Figure

Puissances du hors-champ

Entièrement construit autour de l'absence et de la réapparition de son héroïne éponyme, donc autour d'un personnage longtemps inaperçu par son entourage, *Laura* permet d'explorer le hors-champ au sens large, aussi bien spatial (la portion de l'espace qui n'entre pas dans le champ de la caméra en même temps que celui situé imaginativement ailleurs, ce que le théoricien Noël Burch suggérerait de distinguer entre «hors-champ concret» et «hors-champ imaginaire»¹) que sonore (l'ensemble des sons dont nous ne voyons pas la source, soit parce qu'elle est hors-champ, soit parce qu'ils ont été ajoutés *off*, sur la bande-son).

Comment faire ressentir l'absence d'un personnage dans un médium dont le spectateur, par définition, croit avant tout ce qu'il voit et entend ? La communication entre champ et hors-champ, enjeu majeur de toute mise en scène, prend une importance particulière liée à l'intrigue de *Laura* et à son *twist* narratif. Dès le paratexte publicitaire du film, certaines affiches font la part belle à Gene Tierney (en plus gros que Dana Andrews, et en surplomb), programmant une tension, une attente accentuées par le titre. Mais c'est bien sûr le scénario, encadrant l'action du souvenir *off* de Waldo Lydecker, qui constitue le premier stimulant de l'imagination, et crée chez le spectateur comme chez le policier le désir de faire apparaître la défunte [cf. *Technique*]. Ce récit ampoulé et sans doute mensonger est mis en contraste avec les notes des policiers relues par McPherson qui, annonce-t-il dans la première séquence à Waldo, prend le relais de l'enquête : Laura est-elle une simple «poule» que son mode de vie a exposée à la haine de tous (quatre personnes de son entourage ont un mobile pour son meurtre) ou cet être singulier, irremplaçable, comme le suggèrent son portrait peint et les propos passionnés de Waldo ? Dans la première partie du film, le spectateur est amené à guetter les signes métonymiques de sa présence : le corps féminin laissé hors-champ s'immisce ainsi par certains accessoires qui ont gardé l'empreinte d'un goût coquet quoique plus populaire que celui de Waldo (les deux lampes à volants, la grande à New York, celle de format réduit dans le Connecticut ; les statuette féminines). L'entêtant leitmotiv musical tiré du disque favori de Laura insiste dans les esprits, l'obsession des personnages s'imprimant dans l'oreille du spectateur. Le portrait encadré fonctionne dans le film comme une résistance à l'idée même de contiguïté du hors-champ, qui veut que le cadre au cinéma fonctionne, selon le mot d'André Bazin, comme un «cache»² plutôt que comme un cadre de tableau : l'envoûtement provoqué par cette peinture contribue à élaborer un univers parallèle et centripète, sans dehors, où le fantasme et l'idéalisation règnent.



C'est au moment le plus intense de contemplation du portrait suivi d'un sommeil que l'on imagine peuplé de rêves que le hors-champ spatial resurgit dans toute sa quotidienneté. Après la réapparition de la clé de l'appartement de Laura dans un tiroir déjà fouillé par la police (manipulation dérisoire du suspect Shelby qui anticipe discrètement la «résurrection» de Laura), c'est le bruit d'une autre clé qui inaugure le coup de théâtre central : la clé «originale» de l'appartement, tournant dans la serrure, est entendue hors-champ sur le plan de McPherson endormi. Ce son banal, privé de sa source, prend l'ampleur d'un déverrouillage : Laura n'est pas seulement de retour de la campagne, elle s'est délivrée, extirpée de l'espace imaginaire du *off*, celui du récit et du portrait fait par d'autres qu'elle-même.

Dès lors, la pureté des traits de son visage adoucis par l'utilisation du *soft focus* et encadrés par un sage chemisier à carreaux, vient recouvrir mentalement pour le spectateur l'horreur d'un autre visage, tenu hors-champ : celui de la morte, Diane Redfern, atrocement défigurée. La violence de ce crime tient en effet non seulement dans ce qu'il est fatal mais dans la partie du corps visée : pour la femme mannequin, son outil de travail, et pour tout humain, le lieu de la singularité personnelle et de l'expression des émotions. Preminger fait cependant réapparaître de biais ce hors-champ choquant. La place stratégique du dernier plan sur le cadran de la pendule pulvérisé trouve ainsi une solution à cette relégation obligatoire (due autant au Code Hays – code d'autocensure des studios hollywoodiens qui interdisait depuis 1930 de représenter notamment «la brutalité et l'horreur» – qu'aux mœurs des années 1940). En rejetant hors-champ, par un panoramique filé suivi d'un travelling avant sur la pendule, à la fois le narrateur désormais mourant («Au revoir, mon amour» est entendu hors-champ) et le couple Laura-Mark, Preminger ne se contente pas de s'écarter du *happy end* convenu que constituerait un plan final sur les amants via une fin «symbolique» sur une métonymie du temps arrêté. Il dédie visuellement le film à l'autre Laura, la moins jolie, le mannequin qui, faute d'avoir fréquenté un milieu plus fortuné, ne sera jamais immortalisé par une peinture. Le portrait de Laura du générique de fin rejette donc hors-champ la Laura de chair et de sang mais depuis sa première occurrence, la peinture s'est enrichie d'une couche, en véritable palimpseste : sous l'art affleure la photo policière *gore*, et dans le cadre orné, l'horreur de l'immontable. ■

1 Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Folio, 1986.

2 André Bazin, «Théâtre et cinéma», *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, 1990.



Technique

La voix off

De nombreux films s'ouvrent sur un narrateur qui lance le récit en voix off. Qu'il s'agisse d'une instance de narration omnisciente ou d'un personnage dont le spectateur fait la connaissance par la suite comme c'est le cas dans *Laura* pour Waldo Lydecker, non seulement la source de ce son est acousmatique (sa provenance n'est pas visible), mais encore, dans la définition de la voix off qu'a précisée le critique et théoricien Michel Chion, « elle est supposée appartenir à un autre temps et un autre lieu, réel ou imaginaire, que la scène montrée à l'écran »¹.

« Je me souviendrai toujours du week-end où Laura est morte... » : quelques secondes plus tard, le « je » inaugural est identifié, mais le moment où Waldo parle reste flou. La machine à écrire sur laquelle Lydecker tape dans son bain suggère une piste, souvent écartée par le spectateur : et s'il était déjà en train d'écrire au passé sur le meurtre de Laura, en vue de sa colonne à paraître dans la presse ? Écrivain qui se projette dans la postérité, il figerait ainsi le présent dans la rigidité de sa prose marmoréenne. Mais cette hypothèse est moins fructueuse que l'incertitude temporelle elle-même, qui postule une voix off rétrospective physiquement impossible – celle d'un mort. Dans *Boulevard du crépuscule* (1950), Billy Wilder reprend de manière plus appuyée et moins ambiguë l'idée d'une voix off d'outre-tombe. Dans la célèbre séquence d'ouverture, un narrateur raconte l'arrivée de policiers et de reporters sur une scène de crime – la piscine d'une grande villa à Hollywood – où l'on voit flotter le corps criblé de balles d'un homme. Le narrateur n'est autre que la victime elle-même, dotée d'une bonne dose d'auto-ironie. La voix off de Waldo est ici beaucoup moins situable, ce qui ôte au début l'impact de l'*incipit* de Wilder, mais bénéficie à la mise en scène de *Laura* en créant d'emblée une atmosphère fantomatique. « Le dernier humain demeuré à New York » – l'expression pour évoquer la métropole désertée pour cause de canicule –, se teinte d'accents macabres : celui qui nous parle a lui aussi quitté les lieux. D'où la surprise d'apercevoir, une fois ce flashback « subreptice » lancé, un Waldo excessivement corporel, nu dans son bain. Si le hors-champ préserve le spectateur de la nudité, quand l'écrivain sort de l'eau, le policier ne peut réprimer un rictus après un coup d'œil sur l'anatomie de Waldo – soudain, le narrateur inassignable nous apparaît comme doté d'un corps, bien moins éthéré que la voix off sophistiquée le suggérait.

Par la suite, l'utilisation de la voix off lors des récits faits au policier enchâsse le passé dans le point de vue subjectif de Waldo, qui, en tant que suspect d'autant plus prompt à enjoliver les faits qu'il est littérateur de profession, s'offre en figure exemplaire de narrateur peu fiable dont les romans policiers abondent, le plus célèbre restant celui du *Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie (1926). Le tour de force d'Otto Preminger consiste à

employer la voix off d'un homme montré comme sûrement menteur sans pour autant susciter de scepticisme chez le spectateur : Laura se met à exister pour nous comme personnage dans le récit de Waldo. Dans une scène coupée, Laura expliquait à Mark que le récit fait par Waldo était mensonger : « Savez-vous comment il m'a réellement découverte ? Une nuit, pendant une audience de flagrants délits. On m'avait arrêtée pour vagabondage. »² Si cette scène, vraisemblablement tournée, avait été conservée, elle aurait modifié non seulement l'image idéalisée de Laura mais aussi celle de Waldo, non pas sollicité par la jeune publicitaire en tant que célébrité mais ayant délibérément « cueilli » une égarée au tribunal. Grâce à cette coupe, le spectateur en vient à oublier que, malgré ses velléités de Pygmalion (il a mis la vie de Laura en scène de son vivant, il met en branle le *storytelling* après sa mort), Waldo n'est pas un narrateur omniscient. Ainsi le *twist* scénaristique du retour de Laura fonctionne-t-il à plein pour le spectateur. Celui qui verrouillait le discours, commentant chaque témoignage au cours de l'enquête en redresseur de l'image officielle de la morte, est pris de court physiquement par cette réapparition : la syncope de la séquence 12 anticipe la mort de Waldo, tué une première fois symboliquement en tant que narrateur possessif.

Ouvert sur la voix off, *Laura* ne boucle pas la boucle : les derniers mots appartiennent bien au narrateur, mais hors-champ, évacué hors de la vie par la puissance centrifuge de la double naissance en cours (résurrection de Laura, formation d'un couple). C'est comme si la voix off tyrannique du début s'était désagrégée : tenue tout au long des récits faits au policier, elle s'altère au moment de la tentative de meurtre de Waldo. Quand il prend l'arme dans la pendule, Lydecker lève les yeux, comme surpris de s'entendre lui-même sur les ondes : « Et donc, comme l'Histoire nous le montre, l'amour est éternel... ». Techniquement rendue sans le grésillement et la modification *on the air*³, la voix déroule un programme macabre (immortaliser l'amour en le tuant). Synchrone avec la fin du film, la mort de Waldo laisse la voix off inaugurale ouverte : ses « guillemets », comme l'écrit Michel Chion, ne sont jamais refermés. Les modulations de la voix de Waldo rappellent au spectateur qu'au cinéma, corps et voix sont toujours potentiellement séparés – chance (ou sort) du montage-son et du mixage. ■

1 Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, 2003, p. 427. L'adjectif « acousmatique » est emprunté par Chion au compositeur et théoricien Pierre Schaeffer (1952).

2 *L'Avant-scène*, p. 54.

3 Expression proposée par Michel Chion qui désigne tous les sons « supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, interphone, amplification électrique, etc. ». (*Op. cit.*, p. 427.)



● Après la séance

Et si tout le film était un rêve ?

Un blogueur russe anonyme relève les incohérences scénaristiques dans *Laura* pour mieux les requalifier en indices : l'ensemble du récit serait un rêve de Waldo. On pourra faire écrire les élèves autour de cette extrapolation et réfléchir sur la construction du point de vue et les différentes occurrences de la voix off dans le film, ainsi que la suppression de celle de McPherson [cf. Document].

Waldo est en train d'écrire *l'histoire qu'on est en train de voir*. Il a imaginé aller chez elle avec un fusil (pas seulement pour la tuer mais pour mutiler son visage). [...] Il a imaginé qu'un officier de police jeune, musclé et beau (« dans le genre bon marché ») viendrait l'interroger sur le meurtre et irait jusqu'à fouiller dans les tiroirs et la garde-robe de Laura et à s'asseoir sur son lit, à lire ses lettres et son journal intime. Tout cela se produit dans l'imagination de Waldo. (Mieux : Waldo n'a pas imaginé McPherson, il se souvient de lui depuis la fois où il avait écrit une chronique sur lui et son tibia d'argent. À l'évidence, il l'admire pour son héroïsme et son charme, sinon il ne l'aurait pas choisi comme alter ego. Et en même temps il le déteste parce qu'il ne peut, lui Waldo, être tout cela dans la vie réelle. D'où son ironie à propos de McPherson en prétendant à boîte de bonbons qui achèterait le tableau de Laura, s'imaginerait épouser Laura et finirait à l'asile. [...]) Et il a imaginé que Laura reviendrait et tomberait amoureuse de lui. Et pas seulement ça. Ce héros imaginaire remettrait Shelby à sa place, physiquement – ce qui est apparemment le rêve de Waldo depuis longtemps, le remettre à sa place intellectuellement n'ayant pas suffi. Rappelons que Shelby est très grand (Vincent Price fait 1m95) par

rapport à McPherson (1m80 pour Dana Andrews), et pourtant il s'effondre quand Mark lui met un coup de poing dans le ventre ! (Action d'autant plus bizarre de la part d'un policier devant autant de témoins.) L'hypothèse que tout le film soit un rêve explique aussi que Waldo et Mark aillent boire du vin ensemble, et que McPherson accepte que Waldo l'accompagne lors de ses interrogatoires. [...] La police, dans ce film, agit de manière vraiment stupide. Une lumière différente éclairerait ses actions si elles étaient imaginées par Waldo. [...] Il y a un plan très significatif au début du film : on voit le reflet de Waldo dans le miroir, ajustant sa cravate, et celui de McPherson dans le même miroir, jouant avec son jeu portatif à l'arrière-plan – Preminger suggère peut-être qu'il n'y a là qu'un seul personnage : au premier plan, son moi extérieur, et à l'arrière-plan, celui qu'il rêve d'être. [...] Dans la réalité, que se passe-t-il ? Laura revient de la campagne et décide de rester célibataire encore quelque temps. Diane Redfern est toujours vivante. Shelby épouse Ann. Waldo écrit un roman nourri de ses rêves. McPherson travaille à la brigade criminelle, et il ne connaît aucune de ces personnes.

Anonyme, « Laura's Hunt for excellence »,
Blog Hollywood Excellence.

↳ hollywoodexcellence.blogspot.fr/2009/09/dissecting-laura-1944-goofs-in-otto.html

(Texte traduit et adapté par l'auteur.)

Document

Monologue intérieur

L'Avant-scène cinéma consacré à *Laura* en 1978 a publié le découpage du film après montage définitif, établi à partir du scénario de tournage envoyé par Otto Preminger. Ce document exceptionnel, qui comprend aussi 15 scènes coupées, indique en note les passages où une voix *off* était prévue.

[Narration prévue sur la scène qui comprend les plans 133 à 135 : Appartement Laura – Intérieur nuit, lorsque Mark fouille nerveusement dans les papiers de Laura puis sa chambre, sa penderie, sa commode.] :

« J'avais l'impression de la connaître. Mais non : je la connaissais réellement. Par ses lettres, son agenda et ses chéquiers, par des notes qu'elle avait prises sur toutes sortes de sujets. Il y avait même un journal, qu'elle tenait plus ou moins régulièrement. J'avais sur sa personnalité, sur ses attitudes, certains aperçus qu'aucun de ses amis n'avait eus. Pourtant, il me manquait quelque chose. Je voulais l'entendre rire, et peut-être aussi pleurer... Mais un portrait ne fait rien de tel. Je me sentis gêné de penser à elle de cette façon, et je me remis au travail. »

[Narration prévue sur la fin du plan 142 et le début du plan 143, quand Waldo vient d'accuser Mark d'être « amoureux d'un cadavre », qu'il repart et que Mark continue à boire.] :

« Ce type m'écoeure, et je n'arrive même pas à lui tenir tête... en tout cas pour le moment. J'aimerais le voir griller sur la chaise électrique. Personne ne m'avait amoché comme ça depuis mon enfance, personne ne m'avait jamais sonné comme Laura... Je restais là à attendre. Quoi au juste ? Je l'ignore. La pièce, la pluie, le silence, tout me rappelait sa présence. Son esprit avait pris possession de moi. Il était près de dix heures, et je me sentis gagné par le sommeil. Je m'endormis d'un coup. »

[Narration prévue à la fin du plan 152, quand Laura, de retour, s'apprête à aller se changer dans sa chambre.] :

« J'avais du mal à me retenir de la prendre dans mes bras. Je me moquais bien de savoir qui avait été assassiné, et par qui. J'étais tellement soulagé, tellement heureux de la retrouver vivante. »

On peut s'interroger sur le caractère redondant de la voix *off* de Mark, et sur les effets du choix assez radical de s'en passer, pour des séquences qui sont soudain dépourvues de dialogue et introduisent Mark à un « au-delà » de l'enquête, entre intimité féminine et chambre funéraire. La suppression de la voix *off* laisse à la mise en scène, musique comprise, la prise en charge de la psychologie, et creuse le mystère McPherson, son personnage rejoignant dans une capacité d'absence celui de la défunte.

● La première fin de *Laura*

Bien que tournée, la première fin de *Laura* a finalement été abandonnée au bénéfice de *retakes* (nouvelles prises) qui modifient son dénouement. Voici un extrait de cette fin, dont Otto Preminger, dans ses mémoires, affirme que le directeur de la Fox, Darryl Zanuck, avait voulu lui imposer avant de se raviser sur le conseil d'un ami. Les recherches d'Olivier Eyquem ont montré que cette première fin était en fait celle favorisée par Preminger lui-même.

La première fin offrait au spectateur la possibilité de croire à la culpabilité de Laura : une fois Mark parti (séq. 16), Laura ouvre son horloge et y prend un fusil que, non sans hésiter, elle dissimule au grenier. Filée par le collègue de McPherson, elle se rend chez Waldo pour une confrontation. « Je devrais vous laisser payer pour le meurtre de Diane Redfern. Mais je ne le peux pas. Je dois vous laisser une chance d'en réchapper. Partez tout de suite... ». Interceptée par Mark à la sortie, Laura lui ment mais il ne la croit qu'à moitié. Informé par la jeune femme du lieu où elle a caché l'arme, Waldo se rend secrètement dans le grenier, et pris d'une pulsion criminelle, un sourire dément aux lèvres, il descend dans l'appartement de Laura.

LAURA (*joyeuse*). Mark ? (*Waldo avance d'un pas. Laura dans un hoquet.*) Waldo !

Elle reste pétrifiée à la vue du fusil.

WALDO. Vous êtes ce qu'il y a de meilleur en moi... Croyez-vous que je vais vous livrer aux étreintes grossières d'un policier de deuxième ordre qui vous prend pour une « poule » ?

Il ajuste lentement son arme.

LAURA (*d'une voix étranglée*). Non, non !

WALDO. Où que j'aille, je sentirais sa présence m'étouffer, ses mains se serrer sur ma gorge, si jamais je parlais et vous abandonnais à lui.

LAURA (*hurlant*). Waldo, non !

Elle jette un regard affolé autour d'elle, et reste paralysée.

WALDO. Au revoir, Laura !

Laura se précipite sur lui, dans un effort futile pour écarter le danger.

LAURA (*terrorisée*). Waldo !

WALDO. Au revoir, mon amour !

Il lève l'arme et vise, Laura hurle et se protège le visage de ses mains. Soudain, Waldo entend des pas précipités dans l'escalier. Il pivote sur lui-même au moment précis où Mark entre dans le champ. Avant qu'il ait eu le temps de se retourner complètement, Mark bondit sur lui et le ceinture. Les deux hommes se battent. Un coup de feu part. L'horloge est pulvérisée par l'impact. Mark arrache l'arme des mains de Waldo. McAvity et Fred surgissent et mettent les menottes à Waldo. En quelques secondes, celui-ci a repris le contrôle de lui-même.

MARK (*à Fred et McAvity*). Emmenez-le.

WALDO (*retrouvant son comportement ordinaire*). Vous êtes un ingrat, McPherson. (*Désinvolte.*) Je viens de vous donner l'occasion de lui sauver la vie. Cela devrait resserrer des liens qui promettent d'être d'une révoltante banalité. (*McAvity met la main sur l'épaule de Waldo. Celui-ci se retourne vers Laura, qui le regarde, encore paralysée par la peur. Lent pano en direction de l'horloge. Waldo off, tandis que la caméra s'arrête sur le cadran de l'horloge.*) Merci pour tout, ma chère... Vous serez l'unique objet de mes pensées jusqu'à l'instant où le temps s'arrêtera pour moi. Au revoir, Laura.

Fondu.

Fin.

Découpage et traduction :

Olivier Eyquem, *L'Avant-scène cinéma*, 1978, p. 63.





Genre

Au carrefour du film noir et du gothique féminin

La notion de genre, extrêmement mouvante, est surtout liée à Hollywood à la structure de la production et aux impératifs de commercialisation ; il s'agit de baliser les horizons d'attente du public en semant dans chacun des films des invariants, voire des citations ou allusions à des films antérieurs. *Laura* est-il un film policier, un film noir, ou appartient-il à la catégorie moins prolifique du *female gothic* (gothique féminin) ? Si toute classification rigide risque d'en nier l'originalité hybride, déceler les éléments génériques composites permet de plonger plus avant dans les liens entre son scénario et sa mise en scène, et de souligner l'identité mouvante de sa protagoniste.

Rappelons que c'est en France que le critique Nino Frank qualifie le premier de « noirs » un ensemble de films américains vus en bloc lorsqu'est levée l'interdiction de distribuer des films américains, à la Libération. Dans *L'Écran français* du 28 août 1946, il désigne *Assurance sur la mort* de Billy Wilder, *Laura*, *Le Faucon maltais* de John Huston (1941) et *Le crime vient à la fin* d'Edward Dmytryk (1944) comme des films « noirs », avec les guillemets, en écho à la Série noire de Gallimard mais aussi aux films réalistes poétiques français des années 1930 déjà qualifiés de noirs. L'expression fait florès mais ne sera reprise aux États-Unis qu'à la fin des années 1960. Les films ainsi regroupés sont des récits d'investigation qui utilisent souvent le procédé de la voix off couplé avec le flash-back, et qui mettent en scène une héroïne instable, non fiable. Mais le genre se définit aussi par l'influence d'une photographie inspirée par celle du cinéma expressionniste allemand des années 1920, qui traduisait dans des images distordues ou des formes irrégulières la violence d'états psychologiques. Joseph LaSelle, le chef opérateur de *Laura*, ménage dans son usage réaliste du noir et blanc des trouées stylisées (l'éclairage du tableau de Laura, qui irradie à toute heure) et met en place un jeu avec les ombres. Tantôt elles sèment des indices (l'ombre de la pendule sur la porte, séq. 2), tantôt elles découpent le fantasme noir sur blanc (Laura et Jacoby en silhouette, séq. 6, Shelby nanifié à côté de Laura, séq. 7), tantôt elles fonctionnent en écho (les lamelles des stores dans la cuisine répondent aux rayures des vêtements de Laura, séq. 12), avant le finale où l'ombre gagne (l'extérieur nuit urbain et pluvieux, incontournable du film noir, précède l'ombre de Waldo guettant pour tuer dans l'escalier de service). Transposé dans le cinéma parlant, l'expressionnisme, plus diffus, s'étend au son ; le



personnage de Bessie, au visage surexpressif et au cri perçant, détone dans le milieu feutré d'artistes new-yorkais qui se paie de mots sans pleurer la défunte.

● Une femme fatale disparaît

Le rôle-titre de *Laura* est au cœur de la divergence du film avec les spécimens marqués du film noir. Bien qu'à la fin, l'héroïne s'incrimine de la mort de Diane Redfern (« Je suis coupable pour ce que je n'ai pas fait »), cette « femme fatale » ne l'est qu'en creux, par son absence : c'est parce que Laura l'a embauchée, puis qu'elle se retire à la campagne, que le mannequin se fait tuer à sa place. Sa réapparition contraste avec la façon dont les femmes fatales archétypales apparaissent pour la première fois dans les films noirs, par un dévoilement graduel et sensuel que permet le décor (l'escalier d'*Assurance sur la mort*) et les costumes courts (serviette de bain de Phyllis dans *Assurance*, combi-short de Cora dans *Le facteur sonne toujours deux fois*). Laura est aussi virginale que ces héroïnes sont sexualisées ; à la sortie du film, les habitués du film noir, comme le critique du *New York Times*, la jugent d'ailleurs « décevante » : *tabula rasa* pour le regard de trois hommes, vide structural du film, la femme fatale est ici tout autant une héroïne gothique.

Contemporain du film noir, le gothique hollywoodien concerne un nombre plus restreint de films, dont les célèbres *Rebecca* (1940) et *Les Enchaînés* (1948) d'Alfred Hitchcock, *Hantise* de George Cukor (1944), et *Le Château du dragon* de Joseph Mankiewicz (1946, avec Gene Tierney et Vincent Price). Ils ont en commun une victime féminine tenue captive par son mari dans une vaste demeure chargée d'un passé qui l'opprime. Inspirés du gothique tardif de la littérature britannique, ces films ont pour particularité de privilégier le point de vue féminin, même si le plus souvent un homme jeune (ici McPherson) contribue à délivrer l'héroïne d'un homme plus âgé (Waldo). On reconnaît un schéma d'inspiration psychanalytique (le dépassement du complexe d'Électre), à une époque où la vulgate freudienne fait fureur à Hollywood. Laura n'est certes pas captive dans la maison d'un homme, mais c'est Waldo qui a meublé la sienne, avant de l'embaumer dans son discours, réécrivant sa vie pour mieux se l'approprier. « Lydecker joue dans *Laura* le rôle du manoir et de son châtelain : ce qui anoblit et ce qui terrorise, ce qui promet et ce qui empoisonne »¹, écrit Marc Vernet. La lecture féministe de ce courant du gothique féminin – difficulté des femmes à devenir sujets de leur vie dans la société patriarcale – peut s'appliquer à *Laura* malgré la modernité des décors et des costumes : l'intrigue consiste bien à libérer une jeune femme de l'image que les hommes ont d'elle, mais le « libérateur » a des méthodes de bourreau [séq. 15], et la « victime », dotée d'une force que la dureté du film noir lui insuffle, monte en puissance jusqu'à transformer son effacement en résistance passive : « Je n'ai jamais tenu et je ne tiendrai jamais des promesses qui m'ont été soutirées de force » [séq. 12]. ■

1 Marc Vernet, « Le portrait psychopompe », in *Figures de l'absence*, éd. Cahiers du cinéma, 1988, p. 104.

FILMOGRAPHIE

Éditions du film

Laura, DVD, 20th Century Fox, 2006. Contient un livret, un bonus de 13mn et les commentaires audio du compositeur et de deux historiens du cinéma.

Laura, coffret Blu-ray et digibook, 20th Century Fox, 2013. Mêmes suppléments que le DVD dans ce coffret qui contient aussi le DVD.

Quelques films d'Otto Preminger

Le Mystérieux Docteur Korvo (1950), DVD, Carlotta, 2005.

Mark Dixon, détective (1950), DVD, Carlotta, 2004.

Un si doux visage (1953), DVD, Éditions Montparnasse, coll. RKO, 2004.

Autopsie d'un meurtre (1959), DVD, Columbia Classics, 2001.

Bunny Lake a disparu (1965), DVD, Wild side, 2014.

Femmes au portrait

Rebecca (1940) d'Alfred Hitchcock, DVD, Aventi Distribution et Blu-ray, Sony, 2004.

La Femme au portrait (1944) de Fritz Lang, DVD, Wild Side, 2009.

L'Aventure de Madame Muir (1948) de Joseph Mankiewicz, DVD et Blu-ray, 20th Century Fox, 2013.

Sueurs froides (1958) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Universal, 2003.

Autres films et séries

Boulevard du crépuscule (1950) de Billy Wilder, DVD et Blu-ray, Paramount, 2003.

Twin Peaks saison 1 (1990) de David Lynch, TF1 Vidéo, 2008.

Le Dahlia noir (2006) de Brian De Palma, DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo, 2009.

Mulholland Drive (2001) de David Lynch, DVD et Blu-ray, Studiocanal, 2004.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman à l'origine du film

- Vera Caspary, *Laura*, trad. Jacques Papy, Omnibus, 2014.

Ouvrages et articles sur le film

- *L'Avant-scène cinéma*, n°211-212, septembre 1978.
- Odile Bächler, *Laura, étude critique*, Armand Colin, 1995.
- Michel Chion, «La voix off dans *Laura*: les guillemets non refermés», *Un art sonore, le cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, 2003, p. 76-79.
- Serge Daney, «L'aura de *Laura*» [27 décembre 1988], *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains, cinéma, télévision, information*, Aléas, 1997, p. 71-72.
- Stéphane du Mesnildot, «Dors, maintenant que tu existes. Otto Preminger, les films noirs», *Cinéma 010*, automne 2005, p. 50-66.
- Jean-Michel Durafour, «*Laura*. Voir l'image au dos du film», in Benjamin Thomas (dir.), *Turner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 55-67.
- Antoine Sire, «Gene Tierney, l'absente magnifique», *Hollywood, la cité des femmes*, Institut Lumière / Actes sud, 2016, p. 772-783.

Ouvrages et articles sur Otto Preminger

- Jean-Claude Biette, «Le minimum de Preminger», *Poétique des auteurs*, éd. Cahiers du cinéma, 1988, p. 134-137.
 - *Cahiers du cinéma*, n°552, «Cinéma retrouvé: Otto Preminger», décembre 2000, p. 62-71.
 - Collectif, *Otto Preminger*, Capricci/Festival de Locarno, 2012. En particulier les chapitres de Olivier Eyquem, «L'empire d'une voix», pp. 26-31 et Mathieu Macheret, «Sept ans de saute-mouton», p. 32-34.
 - Chris Fujiwara, *The World and Its Double – The Life and Work of Otto Preminger*, New York, Faber and Faber, 2008.
 - Jacques Lourcelles, *Otto Preminger*, Seghers, Cinémas d'aujourd'hui, 1965.
 - *Positif*, «Dossier Preminger», n°554, avril 2007.
 - Otto Preminger, *Autobiographie*, trad. André-Charles Cohen, JC Lattès, 1981 (épuisé), et Ramsay Poche cinéma, 1988.
 - Jean-François Rauger, «Otto Preminger. L'homme qui en savait trop», *Cahiers du cinéma*, n°466, avril 1993, p. 86-89.
- ### Ouvrages et articles sur le film noir et le gothique féminin hollywoodien
- Alain Silver, Elizabeth Ward, *Encyclopédie du film noir*, trad. Michèle Hechter, Rivages, 1987.
 - Anne Goliot-Lété, «Périls en la demeure. Le "female gothic" hollywoodien», in J.L. Bourget et J. Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 139-153.

- Noël Simsolo, *Le Film noir: vrais et faux cauchemars*, Cahiers du cinéma / Seuil, 2005.

- Marc Vernet, «Le portrait psychopompe», in *Figures de l'absence*, éd. Cahiers du cinéma, 1988, p. 88-111.

SITES INTERNET

Le site d'Olivier Eyquem sur les films noirs de Preminger (en anglais):

↳ premingernoir.co

Un article d'Olivier Eyquem sur la contemplation de portraits au cinéma:

↳ waldolydecker.blog.lemonde.fr/2009/03/20/theme-du-jour-contempler-un-tableau

Analyse de séquence par le critique et cinéaste Nicolas Saada:

↳ dailymotion.com/video/xtxexi

Un article de Jean-Pierre Esquenazi comparant *Laura* et *La Femme au portrait*:

↳ revue-textimage.com/06_image_recit/esquenazi3.html

Un article de Cristelle Maury qui dans sa deuxième partie compare avec précision *Laura* et *Lolita* de Stanley Kubrick:

↳ miranda.revues.org/1587

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

UNE FEMME DISPARAÎT

En signant en 1944 son premier chef-d'œuvre, Laura, Otto Preminger réussit un coup de maître : porter la puissance d'envoûtement du cinéma à son comble sans faire usage de procédés fantastiques. Qui a tué Laura Hunt ? Admirée par un Pygmalion à qui elle doit son ascension professionnelle, chérie par son fiancé, sa tante et sa domestique, la jeune femme vient d'être défigurée de plusieurs coups de fusil dans son appartement new-yorkais. Plus habitué à courser les gangsters qu'à arpenter l'entourage chic de la morte, le détective Mark McPherson (Dana Andrews) fait connaissance avec un monde de menteurs, bien ternes sous le portrait de la défunte qui trône encore dans son salon. Gene Tierney prête sa beauté rayonnante à Laura, icône que le policier apprend à connaître à travers le récit de ses amants. « Qui voudrait jouer une peinture ? », demandait l'actrice dans ses mémoires à propos d'un rôle-titre refusé par plusieurs vedettes avant elle. Elles ignoraient l'une des nouveautés de ce film noir lumineux : son absente, figure inédite de femme fatale malgré elle, brille au-delà de ce qu'un rôle « à texte » pourrait apporter à une star hollywoodienne. Quant au style de Preminger, faussement transparent, il livre la définition même de la mise en scène selon Jacques Rivette : « Un complexe précis de personnages et de décors, un réseau de rapports, une architecture de relations, mouvante et comme suspendue dans l'espace. » Portant le polar à son état gazeux, le leitmotiv musical du jeune compositeur David Raksin a contribué à « l'aura » d'une œuvre qui n'a pas encore livré tous ses secrets.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA